Problematica analizei şi formelor muzicale în scrierile lui Titus Cerne[1]

Precizând scopul şi direcţiile de dezvoltare ale revistei Arta în articolul-program *Cum şi pentru ce?*, care prefaţează primul număr al anului 1894[2], Titus Cerne trasează implicit şi cadrul DICŢIONARULUI său DE MUZICĂ, din care au văzut lumina tiparului doar două volume[3], deşi, aşa cum reiese din numeroasele trimiteri, fusese realizat integral[4]. Conceput din aceeaşi dorinţă de ridicare a nivelului culturii muzicale româneşti, acesta din urmă va purta ca subtitlu: *Voci şi instrumente, biserică, concert, teatru, compoziţie şi istorie*, relevându-se la parcurgere ca un compendiu al celor mai importante cunoştinţe teoretice muzicale din momentul istoric dat, prezentate într-o formă accesibilă şi atrăgătoare, dar fără vreo concesie făcută amatorismului. Dimpotrivă, pe fundalul constant

---

[1] Publicat în revista Scrieri muzicologice Nr.5 (Număr dedicat revistei Arta şi lui Titus Cerne). Iaşi: Conservatorul „George Enescu", 1986.

[2] „Fiind unică în felul ei la noi, va trebui să aibă ramuri multiple şi cetitorii ei vor găsi în ea totul: teorie, estetică, căci literatura noastră muzicală se reduce aproape exclusiv la câteva broşuri de principii elementare" (*Cum şi pentru ce?*, Arta, III, 1/1894).

[3] Titus Cerne, DICŢIONAR DE MUZICĂ, vol. I A-D, Vol. II E-L (Iaşi: Viaţa Românească, f. a.).

[4] Nefiind menţionat la tipărire, asupra anului apariţiei acestor volume există incertitudini. Viorel Cosma (în MUZICIENI ROMÂNI - LEXICON. Bucureşti: Editura Muzicală, 1970, p. 110) indică anul 1896, iar Octavian Lazăr Cosma (în HRONICUL MUZICII ROMÂNEŞTI vol. IV. Bucureşti: Editura Muzicală, 1976, p. 229) „primul deceniu al secolului nostru", adăugând: „T. Cerne elaborează întregul material, dar manuscrisul netipărit se pare că s-a pierdut". Oricum, adunarea vastei documentaţii trebuie plasată în acei ani petrecuţi în străinătate pentru completarea studiilor muzicale şi autoperfecţionare, pe care-i invocă atunci când, în acelaşi articol *Cum şi pentru ce?* citat anterior, justifică întreruperea apariţiei revistei Arta după primii doi ani de existenţă (1883-84): „Motivul dispariţiunii ei a fost dorinţa acelui ce îndeplinea funcţiunile cumulate de director, de redactor, de administrator /.../ de corector şi di tutti quanti se văd în biroul unui ziar sau reviste /.../ de a căpăta noi cunoştinţi despre trecut, de a dezvolta pe cele ce posedă şi de a gusta farmecul minunilor contemporane la izvorul lor, ecoul îndepărtat ne mai fiind găsit îndestulător. Vastele biblioteci, şcolile şi muzeele pe de o parte, teatrele şi concertele monumentale pe de altă parte, au satisfăcut parţial aceste dorinţi".

Scanned with OKEN Scanner

al unei gândiri proprii vii, critice, de largă cuprindere, fiecare pagină respiră o rigoare şi o probitate ştiinţifică de o alură foarte modernă[5], demnă de remarcat fiind şi strădania de a traduce şi, uneori, de a adapta terminologia prezentată în limbile originare, cu vădita intenţie de instituire a unui lexic muzicologic autohton[6].

În aceste condiţii apare pe deplin justificată curiozitatea oricărui specialist contemporan de a-şi descoperi, în perspectivă istorică, traseele de concepţie ale propriei discipline muzicologice, pe tărâm românesc. Este ceea ce va încerca prezentul studiu cu referire la problematica analizei şi formelor muzicale, aşa cum apare ea reflectată în gândirea teoretică a lui Titus Cerne.

Lăsând la o parte aspectul unei posibile priorităţi personale în materie (şi Titus Cerne, care avea mai degrabă vocaţia restituirii decât cea a originalităţii[7], era prea conştient de limitele propriului mediu cultural şi avea prea mult bun simţ pentru a-şi revendica vreo asemenea prioritate[8]), important ni se pare faptul că, în comentarea diferitelor aspecte ale

---

[5] O. L. Cosma (în HRONICUL MUZICII ROMÂNEŞTI, op. cit. p. 229) vede în metodologia muzicologică evidenţiată de DICŢIONARUL DE MUZICĂ al lui Titus Cerne amprenta audierii la Paris a cursurilor lui L. A. Bourgault-Ducoudray („între 1885 şi 1886" indică V. Cosma în LEXICON, op. cit. p. 109, precizând că era vorba despre un curs „de istoria muzicii bisericeşti şi medievale").

[6] „Spirit de vastă erudiţie, posesor al unor cunoştinţe impresionante /.../ Titus Cerne se ocupă de termenii muzicali din toate compartimentele posibile /.../ Explicaţiile făcute pe marginea fiecărei noţiuni consemnează aportul lui T. Cerne la punerea unei temelii ştiinţifice a muzicologiei noastre, căutând unificarea termenilor, clarificarea sensului lor, adaptându-i limbii române atunci când este cazul"(O. L. Cosma, op. cit., p. 129).

[7] Ilustrativă este, în acest sens, şi publicarea în 1885 a acelui *Conspect de definiţiuni şi regule de armonie*, prin care Titus Cerne înţelegea să marcheze trecerea sa (între anii 1879-1882) pe la cursul predat de Gavriil Musicescu la Conservatorul din Iaşi (V. Cosma, op. cit. p. 109; O. L. Cosma, op. cit. p. 296).

[8] De altfel, evaluat prin prisma unei judicioase sistematizări propuse de Liviu Rusu (în studiul *Perspective şi preocupări teoretice în istoria muzicii româneşti*, Studii de muzicologie, vol. II. Bucureşti: Editura Muzicală, 1966, p. 245), DICŢIONARUL DE MUZICĂ al lui Titus Cerne ar trebui considerat în întregul său ca făcând parte din categoria acelor lucrări teoretice „apărute sub influenţa directă a culturii muzicale apusene" (celelalte două categorii menţionate în respectivul studiu fiind: I - „Lucrări teoretice apărute în domeniul muzicii bisericeşti de origine bizantină" şi II - „Lucrări teoretice originale, izvorâte dintr-un spirit de sinteză efectuată asupra realităţii muzicale româneşti").

Scanned with OKEN Scanner

domeniului care ne interesează, oferă formulări de o surprinzătoare justeţe, care pot constitui, totodată, un preţios îndreptar privind stadiul mediu al cunoştinţelor din vremea sa, atât la nivel de concepţie cât şi în detalii.

Iată, de pildă, ce se poate citi la articolul Analiză: „Analiza unei compoziţiuni este consideraţiunea acestei compoziţiuni din punctul de vedere al formei, al structurii interioare, al armoniei, al modulaţiilor ş.a. Această parte a studiului muzical este din nefericire foarte neglijată în cea mai mare parte a şcolilor muzicale. Către mijlocul secolului nostru a început în Anglia, de unde obiceiul a trecut pe continent, a se publica programe de concert analitice în care se analizează pe scurt compoziţiunile ce este a se executa; în timpii mai recenţi au apărut chiar analize detaliate asupra celor mai principale compoziţiuni ale maiştrilor”[9].

Importanţa analizei este subliniată şi în capitolul Compoziţie sau Compoziţiune, unde se precizează că viitorul compozitor, pe lângă cunoştinţele tehnice indispensabile „trebuie să-şi capete altele asupra ceea ce se chiamă *Frazare*, sau *Periodologie* muzicală, asupra analizei diferitelor *Forme* şi a puterii expresive a muzicii, a *Esteticii* ei”[10].

Pe de altă parte, în circumscrierea calităţii de critic muzical se pune chiar semn de egalitate între analiză şi critică („...un articol sau op, care va conţine analiza estetică a unei lucrări artistice, din punctul de vedere al formei, al conţinutului, al stilului, al modului de interpretare ş.a., se va numi în general critică, oricare ar fi rezultatul acestei analize, fie blamul, fie apologia lucrării”[11]), relevându-se simultan şi alte laturi ale procesului analitic.

În ceea ce priveşte spiritul în care înţelege Titus Cerne practica analitică, chiar în cazul unor articole de popularizare, edificatoare este

---

[9] Titus Cerne, DICŢIONAR..., vol. I, p. 45.

[10] id. ibid., p. 240-241.

[11] id. ibid., p. 291-292. Ca în multe alte ocazii similare, Titus Cerne nu se opreşte la simplul enunţ, exemplificarea concretă fiind o irecuzabilă probă a informării sale „la zi”. Următoarea secvenţă este în acest sens pe deplin ilustrativă: „... Numai sfârşitul sec. 18 şi mai cu seamă sec. 19 i-a fost dat să vadă /.../ în Germania Algemeine musikalisches Zeitung şi apoi în Franţa Revue musicale a lui Fétis dând zborul unei literaturi de adevărată critică muzicală. D'Ortigue, Coussemaker, Berlioz, Schumann, Wagner, Westphall, Rochlitz, de Witt, Hanslick, Reyer, Gevaert, Grove, Van der Straeten, Riemann, Prouth, J. Weber şi atâtea alte nume sunt care au strălucit pentru totodeauna în câmpul criticii muzicale. Aceştia prin lucrările lor critice au legat inseparabil numele lor de o perioadă artistică, de o chestiune muzicală sau de opera unui maistru celebru...”.

Scanned with OKEN Scanner

prezentarea în serial, în câteva numere ale revistei Arta din 1894[12] a operei *Lohengrin* de Wagner, ca urmare a premierei bucureştene a acesteia. După ce este subliniată importanţa acestui eveniment (era vorba despre prima reprezentaţie wagneriană în România), se menţionează prima audiţie mondială, se face o evaluare de ordin general a operei, precizându-i-se caracterul de tranziţie din cadrul creaţiei lui Richard Wagner, se dau sursele legendare ale subiectului, trecându-se apoi la o povestire literar-muzicală a acestuia, vădind o bună cunoaştere a partiturii. Interesant ni se pare punctul de vedere al lui Titus Cerne asupra construcţiei *Preludiului* operei. Trecând în revistă câteva descrieri foarte literaturizate semnate de un Liszt, Baudelaire sau chiar însuşi Wagner, muzicianul român remarcă: „Astfel de comentarii, poetice poate, sunt desigur departe de a explica ceva şi încurcă mai mult lucrul: ar fi mult mai nimerit, lăsând la o parte orice alegorie, sau a admira pur şi simplu această prefaţă pusă de autor în fruntea operei lui, sau **a o analiza din punctul de vedere tehnic**" (subl. n.) şi adaugă: „În fond această prefaţă nu este decât un crescendo urmat de un diminuendo cu măestrie condus şi figura muzicală < > îi reproduce minunat arhitectura lui generală"[13]. Remarcabile ca finețe a observaţiei sunt şi concluziile finale, din care spicuim: „... nici una din operele sale nu ajunge pe aceasta prin înălţimea sentimentului, prin puritatea liniilor /.../ Unitatea de concepţiune şi de stil e aşa de perfectă că ne întrebăm dacă textul a fost făcut pentru muzică sau aceasta pentru text /.../ Cântul devine ca versificaţiunea tragediei şi departe de a împiedeca mersul acţiunii, el contribuie a o face şi mai vie: o dovadă este scena dintre Elsa şi Lohengrin în actul III. Pe de altă parte corurile nu mai sunt mase greoaie manevrând cu un ansamblu maşinal la semnalul şefului de orchestră, sunt individualităţi flexibile, impresionabile, totdeauna în mişcare, luând o neîncetată parte la acţiune; marele cor în opt partizi care precede şi însoţeşte sosirea eroului în primul act, a cărui efect scenic e atât de extraordinar, e un exemplu admirabil de un cor dramatic în totul legat de acţiune...". Despre orchestră precizează că „în loc /.../ de a întruni şi a împărţi instrumentele după cerinţele convenţionale sau arbitrare, el le

[12] Arta, III, numerele 2-6, 8-10.
[13] id. nr. 3.

Scanned with OKEN Scanner

reuneşte în grupuri, apropiind cu îngrijire caracterul timbrelor la acel al situaţiunilor şi personajelor..."[14].

Revenind la DICŢIONARUL DE MUZICĂ, este de subliniat abundenţa referirilor analitice concrete, atestând şi pe această cale participarea activă a lui Titus Cerne în acţiunea de preluare a unor noţiuni, de prelucrare a unor informaţii bibliografice, de explicare a unor fenomene sonore. Am risca chiar afirmaţia că întreaga concepţie a acestui valoros opus lexicografic este impregnată de un spirit analitic (şi totodată critic), care întregeşte în mod fericit lucida orientare istorică. Vom exemplifica prin câteva extrase aparţinând unor domenii muzicologice diferite precum teoria modurilor, organologia, tehnica componistică, istoria muzicii.

Astfel, explicaţiile privind **modul doric** sunt însoţite de următoarea remarcă: „I. Gevaert consideră modul ca unul din cele ce se dedă mai puţin polifoniei moderne; totuşi compozitorii moderni nu l-au dispreţuit şi Berlioz de ex. l-a întrebuinţat în aria lui Herod din *L'Enfance du Christ* şi în dansul sclavelor nubiene din *les Troyens*"[15].

Iată şi trimiterile directe la partituri diverse, legate de **contrabas**: „/.../ Adevăratul său loc e în orchestră, unde produce efecte dramatice excelente, de care marii maiştrii ne-au lăsat neîntrecute exemple. Astfel este fraza trăgănată a c.-ului care acompaniază săparea groapei lui Florestan de către Leonora şi temnicer în *Fidelio* de Beethoven; astfel este faimosul *la, pizzicato*, al c.-ului, care revine în diferitele scene din *Freischütz* de Weber, anunţând totdeauna un moment teribil". Iar cu privire la sunetele armonice ale aceluiaşi instrument: „un frumos exemplu de întrebuinţarea acestor sunete supraacute ale c.-ului e scena de pe ţărmurile Nilului, la începutul actului III din *Aida* de Verdi, în care c.-ele şi violoncelele formează o triplă pedală pe care se reazemă melodia simplă şi monotonă a flautului susţinută de arpegiile repetate ale violinelor..."[16].

Interesant este şi comentariul legat de termenul **antiteză**, definit ca: „opoziţiune, contrast ce se poate întâlni în muzică între diferite fraze sau chiar între diferiţi factori ai unei fraze, de ex. o melodie liniştită însoţită de un acompaniament plin de mişcare sau zgomotos" - adăugându-se: „O antiteză celebră de acest gen se citează aria lui Oreste din *Iphigénie en*

---

[14] id. nr. 10.
[15] Titus Cerne, DICŢIONAR...,vol. I, p. 339.
[16] id. ibid. p. 263.

Scanned with OKEN Scanner

Tauride de Gluck, al căreia acompaniament tumultuos pare în opoziție cu caracterul melodici. Când i s-a reproşat lui Gluck acest contrast: «Nu credeți pe Orest», strigă el; «el zice că e liniştit, dar minte, el a ucis pe maică sa!»"[17].

În cadrul amplei expuneri privind **contrapunctul** citim, printre altele: „Cu sec. 17 arta c.-ului ia un nou avânt prin Bach şi Händel mai cu seamă. *Mesa în si minor* de Bach şi *Messias* de Händel sunt specimene neîntrecute din stilul acestei perioade. În această din urmă operă corul *Lobsingt dem ewigen Sohn* e un exemplu de c. dublu în duodecimă prin diminuțiune. Finalul din simfonia *Jupiter* de Mozart de asemenea e un frumos exemplu de mai multe teme în c. dublu în octavă..." Paragraful final al acestui articol conține observații cu surprinzătoare deschidere spre evoluția târzie a tehnicii polifonice, fiind definită, în fond, ceea ce se va numi „polifonie heterogenă liberă - necontrapunctică"[18]: „Adevăratul contrapunct modern, debarasat de restricțiunile ce nu mai au rațiunea lor de a fi cu cât numărul partidelor creşte şi cu cât tehnica instrumentală se perfecționează, cu alte cuvinte **suprapunerea melodiilor în aparență independente** (subl. n.) a luat în compoziţiunile maiştrilor mai noi un mare avânt, şi în acest sens operele lui Wagner ne prezintă numeroase şi frumoase exemple"[19].

În sfârşit (deşi exemplele ar mai putea continua), în articolul **Istoria muzicii** ne-a atras atenția o remarcă legată de prezumtivele origini ale muzicii, care ne-ar putea duce cu gândul înspre experiențele de peste decenii ale unui Olivier Messiaen, în aşa numitul „stil oiseau": „Alții /.../ au considerat-o (muzica, n. n.) ca o simplă imitațiune a naturii /.../ Şi în adevăr, elementele muzicale, ritmul şi variațiunea de înălțime a sunetului, **le găsim în natură la păsări** (subl. n.), al căror cânt ne prezintă adese adevărate fraze muzicale, cu formule ritmice bine hotărâte, întrerupte de tăceri adesea proporționale"[20].

În ceea ce priveşte conceptul propriu-zis de **formă muzicală**, căruia i se acordă în DICȚIONARUL DE MUZICĂ un spațiu destul de extins[21],

---

[17] id. ibid. p. 59.
[18] Dan Voiculescu, ASPECTE ALE POLIFONIEI SECOLULUI XX - teză de doctorat. Cluj-Napoca: Conservatorul „G. Dima", 1983, pp. 26-42.
[19] Titul Cerne, DICȚIONAR..., vol. I, p. 268.
[20] id. vol. II, p. 239.
[21] id. ibid. pp. 68-70.

Scanned with OKEN Scanner

surprinde şi în acest caz modernitatea viziunii[22]. Astfel este desprins un înţeles mai general: „aspectul sub care se prezintă o compoziţiune muzicală" - precum şi un înţeles mai concret: „planul după care sunt expuse şi dezvoltate diferitele teme pe care se bazează o expunere. Acest plan variază de la o bucată la alta, aşa că avem forme care depind de importanţa, dimensiunile şi destinaţia compoziţiei; şi pe când unele nu constau decât din câteva fraze simple, altele sunt formate din mai multe părţi, având fiecare din aceste părţi forma ei mai mult sau mai puţin dezvoltată". Şi Titus Cerne adaugă: „Legile generale ale formelor muzicale se bazează pe unitatea susţinută de contrast. Unitatea provine din întrebuinţarea armoniei consonante, din predominarea unei tonalităţi, din menţinerea aceleiaşi măsuri, din reîntoarcerea motivelor ritmice, din reluarea mai mult sau mai puţin regulată a diferitelor teme. Contrastul provine din armonia disonantă, din modulaţiuni, din întrebuinţarea de motive opuse prin caracter, prin ritm ş.a. Contrastul însă trebuie să facă să valoreze unitatea. Pentru aceasta disonanţele cer rezoluţiuni, modulaţiunile trebuie să nu fie prea mult menţinute, astfel ca totdeauna să fie o tonalitate predominantă împrejurul căreia să concure numai diferitele ei tonalităţi mai mult sau mai puţin relative (înrudite, n. n.), temele sau motivele acestora trebuie să revie, să reapară ş.a."[23] Chiar dacă tributare unui anumit stadiu al limbajului muzical şi al gândirii componistice, aceste observaţii rămân în esenţă corecte, ca de

---

[22] Se cuvine să amintim că la vremea când Titus Cerne şi-a făcut studiile, în nici un conservator din lume teoria formelor muzicale nu făcea obiectul unui curs autonom, ea fiind abordată doar în mod implicit, practic, în cadrul cursurilor de compoziţie. Aflăm acest lucru chiar din DICŢIONARUL DE MUZICĂ unde, la articolul Conservator (vol. I, p. 260) se arată că în cele mai complete şcoli „există câte o clasă pentru fiecare instrument al orchestrei, câte una sau mai multe clase pentru violină, piano, principii elementare şi solfegiu, cânt, operă, armonie, compoziţie (subl. n.), estetică şi istoria muzicii". În această ordine de idei, credem că menţiunea „compoziţie" din subtitlul DICŢIONARULUI se referă exact la aspectele formale, tehnice ale fenomenului muzical. Despre o „ştiinţă a formelor" se putea însă deja vorbi, graţie mai cu seamă muzicologiei germane (cf. LEXICONUL M. G. G. Kassel: Bärenreiter, vol. 4, p. 555), fapt cu care Titus Cerne pare să fi fost la curent din moment ce în DICŢIONARUL său apare menţionat termenul Formenlehre, tradus prin „studiul formelor" (vol. II, p. 70).

[23] Această formulare este completată la articolul Estetică (vol. II, p. 20) atunci când se arată că: „E. muzicală se ocupă de /.../ frumosul realizat prin sunete şi, după ce determină legile de ordine şi unitate prin care muzica ia o formă (subl. n.), ea caută a aprecia aptitudinile muzicii de a deştepta în noi anumite asociaţiuni de idei, fie singură, fie în unire cu celelalte arte".

Scanned with OKEN Scanner

altfel şi indicarea, din unghiul aspectului mai general, a două tipuri formale de bază: forma „fugată" sau „canonică" („caracterizată prin neregularitatea perioadelor, prin varietatea artificiilor stilului său bazat pe imitaţiuni, ceea ce nu permite revenirea regulată a cadenţelor") şi forma „metrică" sau „simetrică" („caracterizată prin ordonanţa măsurată, simetrică a perioadelor sale, prin regulata revenire a cadenţelor"). În mod sugestiv, primul tip de formă este asemănat cu proza literară, iar al doilea - cu versurile. Este pusă în discuţie şi noţiunea de *tipar formal*, e drept că nu cu această denumire ci într-o manieră oarecum metaforică. Astfel, referindu-se la „bucăţile muzicii dramatice" din vremea sa, arată că „au forme foarte variate, o structură atât de neregulată, depinzând de la cerinţele textului, de la situaţiunile dramatice, că mai s-ar putea spune că nu au o formă horărâtă", precizând în continuare: „N-a fost însă totdeauna aşa; şi mai cu seamă nu e tot aşa în muzica de concert, de biserică ş.a. fie destinată vocilor, fie instrumentelor, pentru care în cursul timpului s-au stabilit **adevărate calupuri** (subl. n.)". Comentariul care completează această afirmaţie merită a fi citat în întregime, fiind ilustrativ, credem, pentru viziunea sistematică a lui Titus Cerne în domeniul arhitectonicii muzicale: „Lăsând la o parte formele bazate pe o singură temă, obişnite pentru *studii, bagatele, foi de album* ş.a., cele mai principale forme specifice sunt cele cu trei teme, care ne pot prezenta dispoziţiunile cele mai variate. Astfel de forme sunt: *Cântecul, Allegro, Rondo, Menuetul* ş.a. Apoi din unirea a două sau mai multe de aceste forme se combină compoziţiuni de o formă mai complexă, în care dezvoltarea temelor ajunge la un înalt grad, forme numite în special *ciclice* şi al căror tip este *Sonata*. Aceste forme ciclice variază nu numai prin structura interioară a diferitelor lor părţi constitutive, dar şi prin contrastul mişcărilor acestor părţi. În general, încheierea formelor ciclice se face într-o mişcare repede; sunt totuşi exemple şi de contrar. Aplicaţiunea acestor forme abstracte la diferite destinaţiuni, la diferite combinaţiuni de voci sau instrumente, dă un număr de forme concrete a căror enumeraţiune ar forma o listă destul de lungă. La articolele *Biserică, Dans, Cameră, Teatru, Voce* ş.a. se pot vedea formele uzitate pentru aceste diferite destinaţiuni şi la cuvintele respective detalii asupra structurii interne a acestor diferite forme".

Această nouă clasificare, discutabilă poate la o disecare de amănunt, are un caracter voit orientativ şi nicidecum sever didactic, fiind evident

Scanned with OKEN Scanner

lacunară. Ea se completează însă substanţial dacă mergem pe urmele indicate de însuşi autorul, atât cât permit cele două volume existente, lipsa volumului final privându-ne de o serie de preţioase indicii suplimentare. Sunt, pe de altă parte, necesare unele explicaţii din unghiul înţelesurilor terminologice actuale.

Este de reţinut, astfel, o justă eşalonare a tiparelor formale în ordinea unei complexităţi crescânde, cu observaţia că incertitudinea în ceea ce priveşte criteriile acestei eşalonări (numărul de teme pe de o parte, numărul părţilor componente pe de alta) este de natură să creeze oarecare confuzie. În egală măsură interesantă este şi diferenţierea care se face între „forma abstractă" şi „forma concretă", putând fi echivalată, în viziune contemporană, paralelei *formă-gen*[24].

Mai atrage atenţia din pasajul citat faptul că Titus Cerne foloseşte termenul „Sonată" doar în accepţiunea de *ciclu instrumental* şi nu în aceea de *arhetip formal*, pentru acesta din urmă utilizând termenul Allegro. Descrierea aferentă din dicţionar nu lasă nici un dubiu în acest sens: „Numele de *Allegro* e dat uneia din principalele părţi ale *Sonatei, Concertului, Simfoniei;* şi *Uvertura* propriu-zisă nu e decât un *Allegro*. În trăsături generale forma lui e aceasta: A - B - A. Partea întâi, A, constă ea însăşi din patru părţi mai mici: a) tema, b) period de tranziţie, c) a doua temă numită şi tema melodică şi d) period de cadenţă; B este dezvoltarea tematică sau dezvoltarea diferitelor motive, luate din cele două teme ale lui A, după care A se repetă iarăşi cu cele patru părţi ale lui, urmat de ordinar (de obicei, n. n.) de o încheiere, de o *coda*"[25]. Termenul *Allegro* este legat

---

[24] În studiul *Reflecţii asupra conceptelor de „conţinut" şi „formă" în muzică*, Ştefan Niculescu va da o turnură mult mai subtilă acestei diferenţieri, în cadrul unei viziuni fenomenologice: „Nu trebuie să se confunde /.../ *schema* unei forme, bunăoară a fugii sau sonatei, cu *forma propriu-zisă* a fiecărei fugi sau sonate. Nici o fugă de Bach nu se identifică formei (şi deci conţinutului) oricărei alte fugi, după cum nici o sonată de Beethoven nu repetă forma (şi deci conţinutul) oricărei alte sonate /.../ Schema unei forme, de pildă a fugii, poate fi obţinută prin evidenţierea locurilor comune din toate fugile /.../ schema unei forme rămâne un instrument de recunoaştere globală a formelor, precum şi un punct de plecare în elaborarea unei anumite forme. Dimpotrivă, forma este punctul de sosire şi nu de plecare în travaliul compozitorului" (Muzica, 1/1979, pp. 1-2; Ştefan Niculescu, REFLECŢII DESPRE MUZICĂ. Bucureşti: Editura muzicală, 1980, pp. 293-296).

[25] Titus Cerne, DICŢIONAR... vol. I, pp. 34-35. Această disociere tinde să-şi facă din nou vad în muzicologia românească contemporană şi l-am aminti în acest sens tot pe

Scanned with OKEN Scanner

şi de acela de Final, într-o înţelegere formală similară, fiind diferenţiat ca atare de *Rondo* (a cărui descriere, la care se face trimitere, ne lipseşte din păcate): „Tot numele de *Final* se dă ultimei părţi a unei compoziţiuni ciclice: sonată, quartet, concert ş.a. mai cu seamă când această parte nu afectează forma de *Rondo* ci aceea de *Allegro*, ca şi partea întâi. Ultima parte a unei simfonii e totdeauna un *Final*"[26].

Privitor la *Sonată* am găsit şi următoarea menţiune strecurată în explicaţiile legate de cuvântul ciclic: „ /.../ Tipul formelor ciclice moderne e *Sonata* a cărei formă odată stabilită (subl. n.), a fost în urmă adoptată pentru celelalte forme de ansamblu instrumental"[27]. Cum va fi fost concepută expunerea *in extenso* legată de acest tip formal complex, nu avem cum şti. Putem totuşi presupune o prevalenţă a criteriilor de ordin evolutiv-istoric asupra celor strict structurale, după modelul oferit, de pildă, de articolul dedicat Cantatei, unde se şi afirmă: „ /.../ Cantata ca şi Sonata (subl. n.) dezvoltându-se a luat diferite forme"[28].

Organonul formal vehiculat teoretic de Titus Cerne mai poate fi completat şi prin alte referiri diseminate pe parcursul celor două volume ale DICŢIONARULUI DE MUZICĂ. Astfel, referitor la Arie, în cadrul unei expuneri deosebit de ample[29], este amintită, fără a fi propriu-zis descrisă, *Aria cu da capo* („formă mult timp adoptată pentru aria de factură..."), afirmându-se apoi la un moment dat: „Totuşi, forma cu da capo devenind la rândul ei monotonă, forma ariei s-a modificat, reluarea s-a suprimat, s-a grăbit mişcarea părţii a doua şi s-a dat naştere la aria cu două mişcări aşa de întrebuinţată de compozitorii secolului nostru". Şi în continuare: „O altă formă sub care se prezintă aria e aşa numita *Rondo* în care perioadele episodice sunt multiplicate şi după fiecare e repetat periodul principal". Fizionomia acestei din urmă forme este întregită printr-o specificare legată de articolul Cuplet: „/.../ numele de C. /.../ se mai da încă diferitelor

---

Ştefan Niculescu, care opune forma „Allegro de sonată" (ca tipar unic) formei „sonată" (ca ciclu). Ideea acestei disocieri am auzit-o formulată explicit în cadrul cursurilor de vară de la Piatra Neamţ, dar ea este implicată în terminologia unora dintre analizele enesciene al reputatului compozitor şi teoretician (v. REFLECŢII DESPRE MUZICĂ, op. cit.).

[26] Titus Cerne, DICŢIONAR... vol. I, p. 51.

[27] id. vol. I, p. 180.

[28] id. ibid. p. 146.

[29] id. ibid. pp. 70-74.

Scanned with OKEN Scanner

perioade episodice ce se intercalează între repetările temei principale într-un *Rondo*..."[30] - suplinindu-se astfel, într-o oarecare măsură, lipsa deja semnalată a unui comentariu special. Un rol similar, legat de această dată de forma *Menuetului*, îl îndeplineşte o precizare înserată în comentariul privind dansul numit Bourrée: „Forma adoptată e în general aceea a menuetului: două părţi repetate şi un trio"[31].

Descrieri care circumscriu alte asemenea tipare de *lied*, chiar dacă nenominalizate ca atare, mai pot fi găsite în DICŢIONARUL... lui Titus Cerne şi în legătură cu alte dansuri, ca de exemplu: dansul andaluz Cachucha („Aria e formată dintr-o parte principală, de 8 sau 12 măsuri, care se repetă şi care formează începutul şi sfârşitul, între care se intercalează un trio, prin ritm şi caracter deosebit..."[32]), dansul polonez Cracovianca („format din două sau mai multe fraze reluate, din câte 8 tacte..."[33]), cântecul popular francez Carmagnole („Muzica, în 6/8, e formată din două părţi, întâia de 10 tacte, a doua din 12..."[34]) etc. În această ordine de idei, singura indicaţie pur teoretică o găsim la cuvântul binar, unde ni se spune că *forma binară* este „compusă din două părţi, una conţinând expunerea motivelor şi a doua dezvoltarea..."[35].

Din sfera formelor variaţionale, DICŢIONARUL... ne oferă descrierea Ciaconei: „dans şi arie de origină italiană, în măsura 3/4 şi mişcare moderată, ceea ce o deosebeşte de *Pasacale* (ambele ortografieri aparţin autorului, n. n.), care este mai înceată şi cu care e analogă în formă, ambele fiind formate dintr-o serie de fraze, variaţiuni construite pe un bas obstinat, de 4, cel mult 8 tacte, repetat tot timpul cât durează bucata. Cele mai de multe ori acest bas rămâne absolut neschimbat; uneori şi el e ornat şi variat. Numărul variaţiunilor e facultativ Şi sunt compozitori care au mers departe cu acest număr (Händel, C. în Sol major, 62 de variaţiuni). Ca frumoase exemple de C. se pot cita ultimele părţi din Sonata (de fapt *Partita*, n. n.) pentru violină în re minor, de J. S. Bach şi Simfonia în mi minor de Brahms"[36]. „Tema cu variaţiuni" este menţionată în subsidiar în

---

[30] id. ibid. pp. 300-301.
[31] id. ibid. p. 124.
[32] id. ibid. pp. 134-135.
[33] id. ibid. pp. 287-288.
[34] id. ibid. p. 158.
[35] id. ibid. p. 118.
[36] id. ibid. pp. 179-180.

Scanned with OKEN Scanner

unele articole, dintre care ne-am opri, pentru subtilitatea consideraţiilor, asupra improvizaţiei, definită ca „execuţiune fără preparaţie şi fără adnotaţiuni prealabile", completându-se în continuare: „Totuşi I. urmează o formă anumită oarecare, şi cere prin urmare o intensă concentraţiune a imaginaţiunii, ceea ce o deosebeşte de *fantezie*, care e de o libertate complectă de formă, neascultând decât de gustul şi capriciul compozitorului, o specie de caleidoscop de figuri şi dezvoltări muzicale. Un gen intemediar între I. şi fantezie e *tema cu variaţiuni*, serie de înfăţişări ale aceluiaşi obiect, lucrare accesibilă oricărui muzicant. Din contra, adevărata I. cere de la cel ce o practică pe lângă facultatea de a crea motive noi, arta de a le dezvolta şi prezenţa de spirit pentru a putea trage instantaneu foloase din aceste motive prin artificiile ce-i pune la dispoziţie ştiinţa sa, condiţiuni ce implică lungi studii asupra compoziţiunii"[37].

În sfârşit, forma care beneficiază de cel mai extins comentariu este Fuga[38], atât sub raport istoric cât şi tehnic, în conformitate cu mai vechiul statut teoretic al acestei complexe arhitecturi polifonice, despre care se menţionează în concluzie: „Considerată astăzi învechită ca formă, e totuşi exerciţiul cel mai salutar ce se poate da elevilor pentru a-i deprinde cu dezvoltarea unei teme date, baza fundamentală a culturii şi instrucţiunii compozitorului". Titus Cerne exprima astfel o opinie curentă a epocii[39], fără a putea bănui măcar recrudescenţa spectaculară a acestei forme în secolul XX[40]. Din articolul despre Fugă (raportabil la oricare din tratatele sau lexicoanele timpului) ne-a reţinut atenţia preocuparea autorului de a argumenta din unghiul preciziei matematice posibilităţile de combinaţie ale vocilor, prin raportare la expunerea *temei* sau *răspunsului*, reflex probabil al studiilor sale în domeniul ştiinţelor exacte[41]. Putem afla, de pildă, că „pentru o fugă în trei voci vom avea 6 expuneri posibile (numărul combinaţiilor a 3 obiecte luate câte trei: 3 x 2 x 1 = 6):

a) It - IIr - IIIt

---

[37] id. vol. II, p. 190.

[38] id. ibid. pp. 93-97.

[39] Vincent d'Indy, de pildă, vede punctul terminus al evoluţiei *Fugii* în ... *Fuga „de şcoală"*! (COURS DE COMPOZITION MUSICALE, IIe Livre, 1re partie. Paris: A. Durand et Fils, 1909).

[40] v. Dan Voiculescu, teza de doctorat citată, cap. I/5: *Formele polifonice*, pp. 71-102.

[41] Este ştiut că a urmat, în paralel cu studiile muzicale, Facultatea de matematici, fizică şi chimie la Iaşi şi Şcoala de arhitectură din Paris (V. Cosma, op. cit., p. 109).

Scanned with OKEN Scanner

b) It - IIIr - IIt
c) IIt - Ir - IIIt
d) IIt - IIIr - It
e) IIIt - Ir - IIr
f) IIIt - IIt – Ir"[42].

Se indică apoi pentru 4 voci „24 de combinaţiuni (expuneri) posibile (numărul combinaţiunilor a 4 obiecte luate câte patru: 4 x 3 x 2 x 1 = 24)", dintre care se formulează doar două grupe de câte 6 combinaţii, iar pentru cinci voci - 120! Autorul precizează însă: „Compozitorul alege din aceste combinaţiuni posibile pe aceea care i se pare mai avantajoasă", subliniind astfel ascendentul, în ultimă instanţă, al intuiţiei artistice asupra speculaţiei pur cerebrale.

Fenomenul formal este nuanţat suplimentar din perspectivă istorică în cadrul unor articole cu caracter de sinteză privind evoluţia unui gen sau a unui anume aspect tehnic, cum ar fi **arie, cantată, cântec, concert, (muzică de) cameră, (muzică) instrumentală, dans, acompaniament** etc., informaţia implicată ca şi viziunea interpretativă păstrându-şi încă un coeficient ridicat de actualitate. Demn de tot interesul, în aceeaşi ordine de idei, este şi comentriul afectat cuvântului **clasic**: „epitet ce se dă autorilor şi producţiunilor lor care se disting prin puritatea stilului şi regularitatea formelor, care prin urmare pot fi luate ca exemple, ca modele demne de imitat şi asupra cărora mersul timpului nu-şi poate exercita puterea sa distrugătoare. Se înţelege că precum fiecare artă îşi are clasicismul ei, şi fiecare gen va avea perioadele sale deosebite de clasicism. Astfel pe când perioada clasică a artei polifonice vocale sunt sec. 16 şi 17, în care străluceşte Palestrina şi maiştrii din şcoala lui, epoca prin excelenţă clasică a artei simfonice e a doua jumătate a sec. 18. Haydn, Mozart şi Beethoven sunt maiştrii simfonişti cărora le aparţine prin excelenţă acest epitet, în sensul de artă complectă, perfectă în sine şi bine echilibrată, păstrând proporţiuni regulate în toate părţile ei. Între aceste două perioade vedem ridicându-se figurile măreţe ale lui Bach şi Händel, cărora nimeni nu le va contesta acest epitet, şi care totuşi formează o perioadă aparte. Cum atât puritatea stilului cât şi regularitatea formelor sunt calităţi relative, care au

[42] Se poate deduce din această schemă că T. Cerne notează cu cifrele romane vocile iar cu litere - cele două ipostaze tematice: t = *temă* (sau *subiect* cum mai spunem azi, respectiv expunerea în tonalitatea de bază), r = *răspuns* (expunerea la dominantă).

Scanned with OKEN Scanner

variat cu timpul, tot asemenea şi epitetul *clasic*, care de obicei se opune epitetului *romantic*, e un cuvânt cu totul relativ, căci, se înţelege, pentru ca o lucrare să poată supravieţui contemporanelor sale şi să poată înfrunta nepedepsită viitorul, trebuie ca autorul ei să fi ieşit din cărările umblate, din drumurile bătute, să fi fost cu alte cuvinte în timpul său mai mult sau mai puţin romantic..."[43].

După cum se poate observa, ar fi greu să-l contrazicem pe Titus Cerne în aserţiunile şi departajările sale de ordin stilistic, acestea fiind în esenţă juste[44].

Prezentul studiu s-ar mai putea încă extinde cu referire la morfologia şi structura de detaliu a discursului muzical, şi am aminti în acest sens mai ales articole ca frază, figură, idee, centon (a centoniza), (a) dezvolta etc. Considerăm însă că materialul deja prezentat este în suficientă măsură edificator din perspectiva tematică propusă.

Conchizând pe marginea celor relatate, se poate afirma că, şi în acest domeniu ca şi în multe altele, Titus Cerne a fost un teoretician de o anvergură deosebită, adeseori vizionar, căruia va trebui să i se rezerve un

---

[43] Titus Cerne, DICŢIONAR..., vol. I, pp. 212-213.

[44] Oferim spre confruntare câteva opinii ale unor muzicieni contemporani, constituind reflexe ale strădaniilor de cercetare ce au succedat momentul apariţiei DICŢIONARULUI DE MUZICĂ al lui Titus Cerne:

„Arta corală, religioasă şi profană, cunoaşte în timpul Renaşterii o dezvoltare unică în istorie şi realizează primul mare clasicism al muzicii culte europene" (Liviu Comes, MELODICA PALESTRINIANĂ. Bucureşti: Editura Muzicală, 1971, p. 39).

„Corespunzător sintezei realizate de Palestrina şi Lasso în domeniul polifoniei vocale, barocul târziu reprezentat prin J. S. Bach şi G. Fr. Händel încoronează asemenea unei cupole centrale, perioada de construcţie a marelui edificiu" (Sigismund Toduţă, FORMELE MUZICALE ALE BAROCULUI ÎN OPERELE LUI J. S. BACH, vol. I. Bucureşti: Editura Muzicală, 1969, p. 19).

„Clasicismul vienez marchează o nouă înălţime în domeniul aspiraţiilor umane spre valori estetice /.../ lumea lui Haydn, Mozart şi Beethoven /.../ constituie o noţiune cuprinsă în tipare clasice, sinonime cu plăsmuirea universului de idei, dăltuit cu echilibru desăvârşit"(id. ibid. p. 9).

„Unde se termină clasicismul şi unde începe romantismul? Găsim romantism în Mozart, dar găsim clasicism la Brahms /.../ Mai curând ar fi util să observăm că există două tendinţe mari în evoluţia muzicii: una către limpezire, fixare şi canonizare (ca să spunem astfel) clasică, alta către exprimarea cât mai directă a tumultului interior şi (în paralel) transcendere a prezentului şi imediatului, de esenţă romantică" (Pascal Bentoiu, DESCHIDERI SPRE LUMEA MUZICII. Bucureşti: Editura Eminescu, 1973, pp. 42-43).

Scanned with OKEN Scanner

loc de prim rang în orice dare de seamă privind istoricul teoriei formelor şi analizei muzicale în cadrul muzicologiei româneşti.

ooooo OOO ooooo

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Brăiloiu, exeget al muzicii clasice şi romantice[1]

Vom începe prin a mărturisi că titlul acestei comunicări ne-a fost sugerat. Pornind de la opţiunea pentru activitatea de cronicar muzical a lui Constantin Brăiloiu privită dintr-un alt unghi, am acceptat totuşi sugestia dată, ca pe o problemă ale cărei tâlc şi rezolvare urma să le descoperim pe parcursul investigaţiei.

Într-un articol din 1929, Brăiloiu nota: „Între materiile prime ale muzicii, între moleculele ei constitutive, se pot închipui fel de fel de stări de echilibru, fel de fel de «compoziţii». Acelaşi corp simplu teoretic zis muzică se face materie în chip şi fel, ne apare mereu acelaşi, sub înfăţişări deosebite cu desăvârşire unele de altele, asemănătoare acelor fenomene pe care chimiştii le numesc alotropice"[2]. Iar puţin mai departe, ca o primă concluzie: „Stărilor de linişte, de împăcare, de egalitate a tuturor celulelor li se zice stil clasic, poate cu drept cuvânt. Precumpănirea unui principiu pare, de asemenea, pe drept, «romantică». De altminteri, termenii nu înseamnă nimic"[3].

Nonşalanţa cu care glisa printre noţiuni în aceste produse gazetăreşti o demonstrează şi următoarea afirmaţie cu alură aforistică, dintr-un grup de „Reflexii" (pe care în final, autoironic, şi le taxează drept „nerozii"), publicate în 1926: „Beethoven este unul din rarii compozitori moderni, dacă numim «modern» omul cu privirea îndreptată numai spre viitor" acest gând completându-se cu un altul, ce panoramează într-o viziune superconcentrată o vastă traiectorie istorică: „Palestrina închide o epocă. Mozart este o epocă. Beethoven deschide o epocă". „Până la Beethoven muzica instrumentală nu s-a cunoscut decât pe sine. Cu el încep năzuinţele ei spre

---

[1] Comunicare susţinută la Simpozionul Internaţional „Constantin Brăiloiu" (Bucureşti 9-11 septembrie 1993) şi publicată în volumul CENTENAR CONSTANTIN BRĂILOIU. Bucureşti, Editura Muzicală, 1994. La revizuirea textului am operat unele corecturi şi adăugiri.

[2] Alotropie - „proprietate a unor elemente chimice de a se găsi în natură sub mai multe forme, cu proprietăţi fizice şi chimice diferite" (Florin Marcu - Constant Maneca, DICŢIONAR DE NEOLOGISME, ed. a II-a. Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1966, p. 39).

[3] Constantin Brăiloiu, OPERE, vol. III (*Cronici*). Bucureşti: Editura Muzicală, 1974, p. 306.

Scanned with OKEN Scanner

înfrățire cu alte arte. Poezia lirică (Beethoven), poezia epică (Liszt), apoi pictura (Debussy)"[4].

Ca o aceeaşi coardă a gândului (dar într-o altă variantă) pare să sune şi următorul rezumat al evoluției muzicii în secolul al XIX-lea, în care cronicarul nu vede la un moment dat „decât o apropiere din ce în ce mai mare a muzicii de celelalte arte, mai ales de pictură şi de literatură. Mişcarea a început cu Beethoven, a continuat cu Schumann, a fost dusă «ad extremum» de Wagner şi «ad absurdum» de Strauss". Şi Brăiloiu argumentează în continuarea acestei cronici din 1921: „S-au anexat într-una noi provincii, altă dată străine artei «de a îmbina sunetele într-un mod plăcut urechii», cum spuneau cu naivitate strămoşii. Dar facultatea de absorbție a muzicii nu poate fi nemărginită. În cele din urmă, şcoala romantică germană a făcut din muzică o sclavă a literaturii. Sunetul nu mai este stăpânul compoziției, ci umblă sprijinit pe cârjile anecdotei şi cheamă în ajutor imaginația auditorului. Aşa se întâmplă, de pildă, în *Till Eulenspiegel* când Strauss traduce cearta profesorilor printr-un contrapunct discordant al cărui sens, din punct de vedere curat muzical, este, matematic, egal cu zero. Numai prin mecanismul imaginației se poate explica acțiunea sunetelor ce le auzim aci"[5].

Cronica muzicală este prin chiar specificul său un gen publicistic condiționat: de repertoriu (cu extensia dar şi cu limitele inerente, în special în aşa numitele „concerte de abonament"), de interpreți (cu calitățile sau defectele lor, nu fără consecință asupra modului de receptare a operei muzicale), de preferințele criticului muzical şi chiar de dispoziția sa lăuntrică; totodată de auditorul şi, respectiv, cititorul căruia i se adresează. Aceste condiționări nu-l ocolesc nici pe Constantin Brăiloiu, aşa cum o demonstrează voluminosul corpus de cronici şi articole, mântuit din uitare prin cuprinderea în cel de al III-lea volum de OPERE (apărut ca şi celelalte prin grija şi strădania pioasă a Emiliei Comişel), astfel încât indiferent de

---

[4] id. p. 282.

[5] id. p. 201. Nu este unicul caz, în numeroasele sale cronici, când Brăiloiu, într-o manieră tranşantă, pare a nedreptăți opere şi compozitori. De altfel, într-un articol publicat în 1925 (în volum pp. 260-262) cu titlul *BLOC-NOTES - Un început de polemică* (această „polemică" vizându-l pe Emanoil Ciomac) afirmă: „Desigur, întreaga estetică e întemeiată pe elemente a căror realitate are drept singur control experiența, ba chiar experiența individuală. Axiomul: «E frumos ce-mi place» n-a fost încă dărâmat de nici un tratat ştiințific, fiindcă nu există tratat ştiințific de estetică (subl. n.)".

Scanned with OKEN Scanner

sfera creației muzicale avută în vedere, elementele definitorii ale unei viziuni cu caracter exegetic pot fi doar deduse: din formulări precum cele deja citate, originale, nu o dată chiar șocante, pe măsura puternicei personalități și sclipitoarei inteligențe a autorului; din acumularea, să spunem statistică, a unor opinii emise cu ocazii și la date diferite și evidențiind constante de gândire, sistematizările propriu-zise fiind rare și prilejuite tot de vreun concert sau spectacol liric.

Neîndoielnic, atunci când vizează creația, interesul cronicarului se îndreaptă preferențial spre muzica contemporană, spre ceea ce constituia arta sonoră a momentului. În asemenea cazuri este frapantă inegala repartizare a comentariului. Aș exemplifica printr-o cronică de început (1911), din perioada elvețiană, al cărei text este ocupat în proporție de cca. 70% de prezentarea unei singure compoziții vocale aparținând unui compozitor elvețian (Henri Stierlin), restul programului fiind înghesuit în două fraze, cărora nu le lipsește, de altfel, suculența, farmecul caracteriologic: „În programul orchestrei, în afară de a *IV*-a de Beethoven, pitorescul și distractivul *Dans egiptean* de Liszt, rezumat al unei Sahare puțin prea pariziene, dar inepuizabil în găselnițe orchestrale. În sfârșit, Uvertura la *Freischütz*, acuși centenară, și care n-a reușit să îmbătrânească”[6].

Nenumărate sunt ocaziile în care apar asemenea succinte caracterizări, din care ne vom permite să mai citățm câteva, traducându-le din franceză, ca și pe cele tocmai parcurse: „...ampla și somptuoasa *Arie* de Bach...”[7], „...monumentalul și lucidul *Trio* op. 101 de Brahms...”[8], „...*Simfonia în re* de papa Haydn, tânără, vie și inofensivă, cu cel mai elegant andante, cu cel mai maliții dintre menuete și cu cel mai amuzant dintre finaluri...”[9].

Mai interesante apar acele caracterizări în care se infiltrează un acut simț critic, nu o dată de un pronunțat subiectivism: „...Trio de Schumann, în care exasperantul dualism al temelor alterează liniștita forță a unui ansamblu, adeseori original...”[10]. „Amestec încă amplu de procedee sacrosancte și de intenții novatoare, *Simfonia I* de Beethoven este mai puțin

---

[6] id. pp. 24-25.
[7] id. p. 26.
[8] id. p. 29.
[9] id. p. 27.
[10] id. p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

recreativă decât Mozart, mai puţin amuzantă decât Händel, mai puţin importantă decât Haydn, mai puţin importantă decât *adevăratul* Beethoven. Defectele şi calităţile sale sunt negative"[11].

Cel puţin surprinzătoare ne apare şi opinia criticului privind Cvartetul „*opus 132* de Beethoven în care elevaţia inspiraţiei şi a intenţiilor scuză, dacă este să-i credem pe iniţiaţi, lungimea nemăsurată, repetările fără număr, ritmurile obsedante, absenţa contrastelor. În ce mă priveşte, îl găsesc, acest opus 132, plictisitor dincolo de orice expresie. Toate genurile sunt bune, s-a spus, în afară de genul plictisitor, şi este o vorbă plină de bun simţ. S-a spus de asemenea că nu este decât un pas de la sublim la ridicol. De asemenea, nu este, cred, decât un pas de la sublim la plictisitor. Acest pas Beethoven l-a făcut în acest cvartet op. 132, şi se cuvine s-o constatăm pur şi simplu"[12]. Bine înţeles, aceste păreri nu se generalizează, în cazul lui Beethoven, asupra întregii creaţii. De altfel, tot în legătură cu Beethoven, vine la un moment dat cu o precizare edificatoare: „Este nedrept şi absurd să judeci un artist după lucrările sale ratate. Geniile scriu mult şi este imposibil să nu se strecoare nonvalori printre produsele lor. Se ştie câte urâţenii hidoase apasă asupra operei sublime a lui Beethoven, câte inutilităţi îngreunează bagajul lui Schubert. Înseamnă să spui că «Bătălia de la Waterloo» împiedică să trăiască cea de a VII-a Simfonie? Desigur că nu. Cea de a VII-a Simfonie ne face, dimpotrivă, să uităm «Bătălia de la Waterloo»"[13].

Demnă de subliniat este o idee care trece prin mai multe articole, de extensie variabilă, evidenţiind statornicia autorului în a o susţine, şi anume cea a rolului lui Beethoven în cristalizarea stilului simfonic, acestuia revenindu-i „gloria, la propriu, de a fi direcţionat muzica pe o cale naturală, de a-i fi deschis orizonturi nesperate /.../ Doar în cazul său a germinat gândirea fecundă din care s-a născut şi s-a nutrit stilul simfonic", cum se precizează într-o cronică din 1919[14], tot lui Beethoven revenindu-i meritul de a fi „inaugurat elocvenţa muzicală a cărei metodă este «dezvoltarea» sau «travaliul tematic»"[15].

---

[11] id. p. 26.
[12] id. p. 103.
[13] id. p. 184, nota 1 din subsol, continuată la p. 185.
[14] id. pp. 186-187.
[15] id. p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

Pornind de la această idee (care, în diferitele articole ce o conţin, dobândeşte multiple nuanţări), Constantin Brăiloiu stabileşte şi filiaţii, atât în muzica germană cât şi în cea franceză. Două mari nume se impun în concepţia sa: Wagner şi Brahms; Wagner, în creaţia căruia „învăţămintele lui Beethoven şi-au adus ultimele roade"[16], Brahms, despre care spune: „Nimeni nu a ascultat învăţăturile lui Beethoven cu o ureche mai atentă şi cu o inimă mai curată şi nimeni, cu toate acestea, nu l-a înţeles mai greşit"[17]. Credem că Brahms este unul dintre marii nedreptăţiţi ai criticii lui Constantin Brăiloiu şi aproape ne vine greu să acceptăm că de sub pana acestuia a ieşit, între altele, afirmaţia că *Simfonia a IV-a în mi minor* ar fi „o uriaşă neizbutire"[18]. Cauza „nereuşitei" ar trebui căutată, după Brăiloiu, în incompatibilitatea dintre inepuizabilul melodism al lui Brahms şi retorica simfonică a lui Beethoven, urmată de cel dintâi cu excesiv servilism.

În ceea ce ne priveşte, credem că este vorba, mai degrabă, despre o incompatibilitate Brăiloiu-Brahms!

Expresive pagini îi dedică Constantin Brăiloiu creaţiei lui Robert Schumann, faţă de care, spre deosebire de cea a lui Brahms, manifestă un ataşament netulburat câtuşi de puţin de faptul că era pe deplin conştient de imperfecţiunile care grevează creaţia simfonică a acestui mare romantic german. Spune, de pildă: „Foarte rare sunt printre operele oamenilor cele care sunt pentru că sunt, cărora nici laudele nici blamul nu le strică, nici nu le ajută, pentru că perfecţiunea le ridică deasupra a tot ce este uman. Altele, şi printre ele şi Simfoniile de Schumann, au nevoie de o atmosferă de simpatie"[19]. Brăiloiu trece însă mult peste simpla „atmosferă de simpatie" când mărturiseşte: „Dacă muzica religioasă este cea a reculegerii şi a seninătăţii, în genunchi ar trebui să ascultăm preludiul la cea de a doua Simfonie de Schumann, care este un lucru inefabil cu calmul său grav de pădure sau de sanctuar, seninătatea sa blajină, orizonturile sale nelimitate"[20].

Desigur, nu este obligatoriu să fim de acord cu aceste păreri. Ele ilustrează însă consecvenţa autorului cu sine însuşi, curajul opiniei. Şi, aşa cum considera că în compoziţie au reuşit cei care au înţeles (precum

---

[16] id. p. 56.
[17] id. p. 188.
[18] id. ibid.
[19] id. p. 149.
[20] id. p. 152.

Scanned with OKEN Scanner

Wagner față de Beethoven, iar ulterior Debussy față de Wagner) că un mare creator nu trebuie imitat în *procedeele* sale ci trebuie înțeles și urmat în *libertatea demersului său componistic*, tot astfel cei ce urmează lui Brăiloiu, cunoscându-i și asimilându-i în profunzime contribuția în sfera criticii muzicale, se cade să preia atitudinea deschisă spre marea cultură muzicală, rezervându-și dreptul de a avea și emite păreri, pe aceleași criterii ale culturii, exigenței și autoexigenței și, totodată, bunei credințe.

ooooo**OOO**ooooo

Motetul secolului XIII. Câteva considerații asupra structurii și formei[1]

Studiile de istorie, etnografie și paleografie muzicală efectuate cam de un secol încoace, cu o din ce în ce mai mare competență și, mai ales, obiectivitate științifică, au dus la completarea multor „spații albe" în drumul parcurs de arta sunetelor de-a lungul timpurilor, atât în plan european cât și mondial, scoțându-se astfel la lumină nu numai surprinzătoare documente cu caracter teoretic-informativ, ci și monumente ale practicii componistice, a căror cercetare aprofundată este menită a schimba întreaga optică asupra evoluției muzicii. Aceasta trebuie înțeleasă la ora actuală ca un proces continuu dialectic de acumulări cantitative și salturi calitative, de urmărire a unui drum până la epuizarea posibilităților sale, de avansări spre alte orizonturi, de opriri, de reveniri și reluări succesive, un proces continuu de afirmare și negare a unor principii niciodată imuabile, de toleranțe și intoleranțe auditive, un proces în care nu pot exista, mai ales sub aspectul formal, nici erori absolute, nici adevăruri absolute, în care orice element poate fi vechi și nou totodată.

Îi este necesară secolului nostru, atât de frământat și dezbinat de tendințe contradictorii în ceea ce privește compoziția muzicală, această legătură cu pământul fertil al unor pritociri de veacuri, pentru a se înțelege și a se regăsi pe sine pe drumul unor noi echilibruri și certitudini.

Pe de altă parte, procesul fiind și reversibil, tocmai acest contact cu panorama atât de diversificată a orientărilor muzicii contemporane creează mediul prielnic unei disponibilități psihic-afective față de manifestările sonore ale unor secole anterioare, oricât ar fi de aparent îndepărtate de sensibilitatea modernă.

În concluzie, orice perioadă a istoriei muzicii trebuie privită pe de o parte prin prisma trăsăturilor sale specifice, care-i conferă o fizionomie aparte, de neconfundat, iar pe de altă parte din punctul de vedere al continuității unui proces care, oricât ar fi de variat în manifestările sale particulare, formale, este unic în esență.

---

[1] Publicat (în prima sa versiune) în revista Scrieri Muzicologice Nr. 2. Iași: Conservatorul „George Enescu", 1976, pp. 161-176.

Scanned with OKEN Scanner

Motetul secolului XIII a însemnat pentru perioada respectivă mai mult decât un gen oarecare, el constituind un capăt de drum, forma cea mai desăvârşită de realizare în cadrul aşa numitei *Ars Antiqua*[2], centrul de interferenţă al tuturor tendinţelor epocii, pornind de la notaţie, gândire teoretică şi practică muzicală, trăsături stilistice manifestate în ritmică, melodică, în formele de îmbinare contrapunctică şi în născândele suprapuneri acordice, până la conturarea personalităţii creatorului muzical în înfruntarea permanentă dintre limitele prestabilite şi efortul de căutare a unor posibilităţi de dominare şi depăşire a acestora, fapt ce a determinat tendinţe înnoitoare ce au favorizat dezvoltarea ulterioară a artei muzicale.

Materialul principal de studiu ne-a fost furnizat de monumentala lucrare, totodată antologică şi teoretică, CENT MOTETS DE XIII-e SIÈCLE aparţinând muzicologului şi paleografului francez Pierre Aubry[3]. După afirmaţia autorului, motetele respective constituie „forma cea mai perfectă şi cea mai caracteristică a compoziţiei polifonice" din acest secol, reprezentând „motetul clasic al evului mediu"[4].

Ceea de surprinde de la bun început este, pe de o parte, inepuizabila capacitate de variere a combinaţiilor ritmice, melodice şi contrapunctice în cadrul unor îngrădiri destul de stricte, iar pe de altă parte prezenţa în germene a unei gândiri formale, respectiv investigarea unor modalităţi de realizare a unei unităţi de ansamblu.

Pentru a înţelege diferitele probleme ce vor fi puse în discuţie, este necesară o prealabilă reliefare a particularităţilor specifice genului, prin plasarea în contextul istoric al formării şi evoluţiei sale.

Nu fără rost se consideră cântul gregorian drept punctul de plecare al muzicii culte europene, nu numai pentru că a servit ca bază a dezvoltării ulterioare a polifoniei ci pentru că a constituit o primă prelucrare conştientă a unui material muzical preexistent, introducând în arta sunetelor noţiunea

---

[2] „Termen adoptat de istoria muzicii pentru desemnarea perioadei premergătoare celei numite *Ars Nova* şi cuprinsă între cca. 1160-1325" (DICŢIONAR DE TERMENI MUZICALI. Bucureşti: Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1984, p. 41).

[3] New York: Broude Brothers, 1964. (Este vorba despre o reeditare târzie, care însă reconfirmă valoarea acestui amplu opus muzicologic, datând din 1908, după cum reiese din prefaţa autorului).

[4] Pierre Aubry, Op. cit. III, *Études et commentaires*, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

de ordonare, de cizelare a unei linii melodice în vederea adaptării acesteia la un anume scop expresiv[5].

Prima formă de expunere polifonică - **organumul paralel** sau diafonia, datând din sec. IX, nu însemna decât urmărirea la octavă, cvintă sau cvartă a unei melodii gregoriene cu scopul de a-i da acesteia un caracter mai pompos, mai festiv, cu ocazia unor sărbători[6]. În sec. XI o aşa numită *voce organală* va realiza un mers contrar faţă de cântul liturgic: acesta este **discantumul**[7]. Secolul XII va aduce cu sine tendinţa spre o îmbogăţire prin vocalizare sau ornamentare („înflorire") a *vocii organale* în detrimentul cântului gregorian, care se deformează prin mărirea valorilor, căpătând doar rolul de susţinător (de unde şi denumirea de *tènor*): astfel se naşte forma **organumului înflorit sau „cu vocalize"**[8]. Iată definiţia dată de Pierre Aubry acestuia: „o compoziţie melodică fără cuvinte şi poate instrumentală la două, trei sau patru voci, în care vocile superioare se desfăşoară deasupra unui cânt dat numit *tenor*, care este întotdeauna împrumutat din repertoriul liturgic"[9].

Când, la un moment dat, melodiilor fără cuvinte ale organumului înflorit li s-a adăugat un text literar, s-a născut motetul: „o scurtă compoziţie poetică adaptată unei melodii de organum primitiv"[10]. Textul poetic, scris în limba latină, era iniţial o parafrazare a semnificaţiei liturgice a cântului gregorian din care fusese extras *tenorul*. Prin trăsăturile sale, motetul latin primitiv ţine de *secvenţă* prin faptul că s-a născut din adaptarea unui text literar la o melismă preexistentă şi de *tropă*, fiind parafraza unui text liturgic.

---

[5] v. Amédée Gastoué, ARTA GREGORIANĂ. Bucureşti: Editura muzicală, 1967, pp. 7-11.

[6] Jacques Chailley, „La musique post-grégorienne" (cap. *Les débuts de la polyphonie et l'Ars Antiqua*), în HISTOIRE DE LA MUSIQUE sous la direction de Roland Manuel. Paris: Librairie Gallimard, 1960, pp. 757-758; id. 40.000 DE ANI DE MUZICĂ. Bucureşti: Editura Muzicală, 1967, p. 85.

[7] Id. *Les débuts de la polyphonie...*, pp. 758-759.

[8] Id. ibid. pp. 759-760.

[9] Op. cit. pp. 14-15.

[10] Este definiţia lui Walter Odington, citată de Pierre Aubry, care mai precizează: „Pentru a desemna o compoziţie mai scurtă, mai puţin dezvoltată, limba veche a creat diminutivul „motet" şi, pentru forma franceză, contemporanii au refăcut latinul „motetus" care se întâlneşte în diferite texte din secolul treisprezece" (op. cit. p. 17).

Scanned with OKEN Scanner

Cu timpul, în locul motetelor primitive la două voci, vor apărea compoziții la trei voci și chiar patru voci, limba vulgară (respectiv franceza) va lua locul limbii latine iar *tenorul* nu va mai avea decât un rol pur muzical[11]. În cadrul unui motet la trei voci (aceasta fiind forma cea mai obișnuită) vocea a doua se va numi *motet* (de remarcat dubla semnificație a cuvântului), iar a treia se va numi *triplum*.

Iată și câteva trăsături ale genului, așa cum reies din comentariile detaliate ale lui Pierre Aubry și din exemplele muzicale.

Tenorul, care a fost extras inițial dintr-o melodie gregoriană, nu mai păstrează din textul acesteia decât câte un cuvânt; este alcătuit din valori mari, caracterizându-se prin periodicitatea apariției unor pauze, fapt care-i conferă o ritmicitate caracteristică. Uneori este format prin repetarea de mai multe ori a unui unic fragment melodic, aspect asupra căruia vom reveni. *Motetul* și *triplum*-ul sunt mult mai dezvoltate melodic. În schimb, din punct de vedere ritmic sunt cu totul aservite teoriei „modurilor ritmice", care domină Evul Mediu, oferind inspirației muzicale doar posibilitatea de a alege între 6 tipare de tip ternar, cu dreptul de a dilata sau contracta aceste formule conform principiilor așa numitei „echivalențe". Totuși, cu toate restricțiile (determinate și de stadiul notației muzicale), acesta este domeniul în care s-a putut manifesta în primul rând simțul creator al compozitorilor și s-ar putea scrie o lucrare specială numai despre felul în care reușeau să realizeze variații nu pe „o temă dată" ci pe „un ritm dat"[12].

În ceea ce privește textul literar, caracteristic genului este faptul că fiecare voce intonează un alt text, uneori chiar în două limbi diferite (latină și franceză). Faptul nu trebuie să ne surprindă: este o trăsătură a artei epocii, existând și miniaturi care reprezintă scene diferite în suprapunere.

O altă trăsătură, derivată tot din concepția despre artă a Evului Mediu, este lipsa oricărei veleități de „originalitate": *tenorul* unui motet poate servi ca bază și altuia, un același *tenor* și un același *motet* pot apărea cu *triplum*-uri diferite în manuscrise diferite ș.a., acest fapt constituind și o

---

[11] Menționăm că există totuși în culegerea lui Pierre Aubry două motete, dintre ultimele, în care *tenorul* este la fel de dezvoltat melodic și ritmic ca și celelalte două voci superioare, iar textul literar este francez.

[12] De altfel Pierre Aubry dedică acestei probleme un amplu capitol din comentariile sale (op. cit., pp.115-143).

Scanned with OKEN Scanner

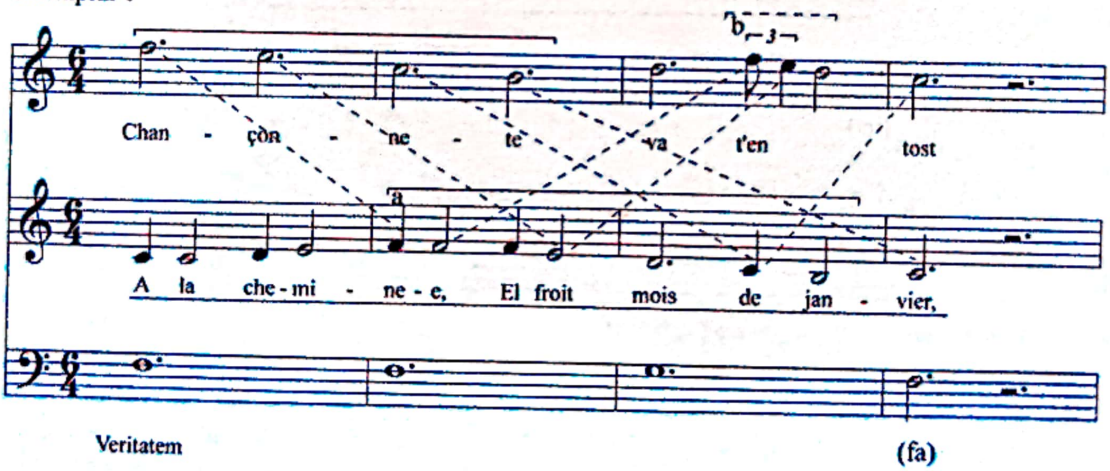
probă cu privire la puterea de circulaţie a acestor compoziţii şi la gradul lor de răspândire.

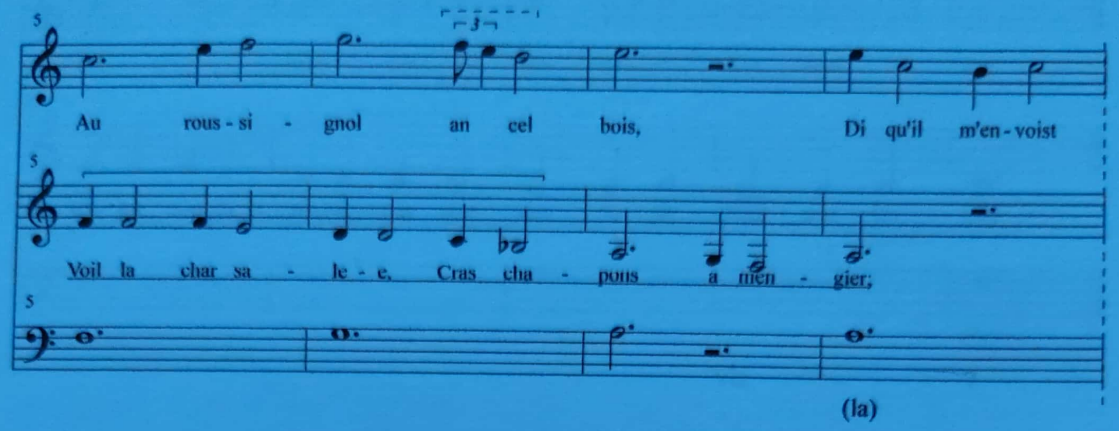
O altă remarcă: în manuscrise, vocile nu apar suprapuse ci sunt scrise separat, dovadă a faptului că această muzică era realizată spre a fi cântată şi nu spre a fi studiată. Cercetătorii presupun însă, pe drept cuvânt, existenţa prealabilă a unor elaborări, în care vocile erau urmărite în simultaneitatea lor, elaborări având semnificaţia unor „ciorne" ce nu se păstrau.

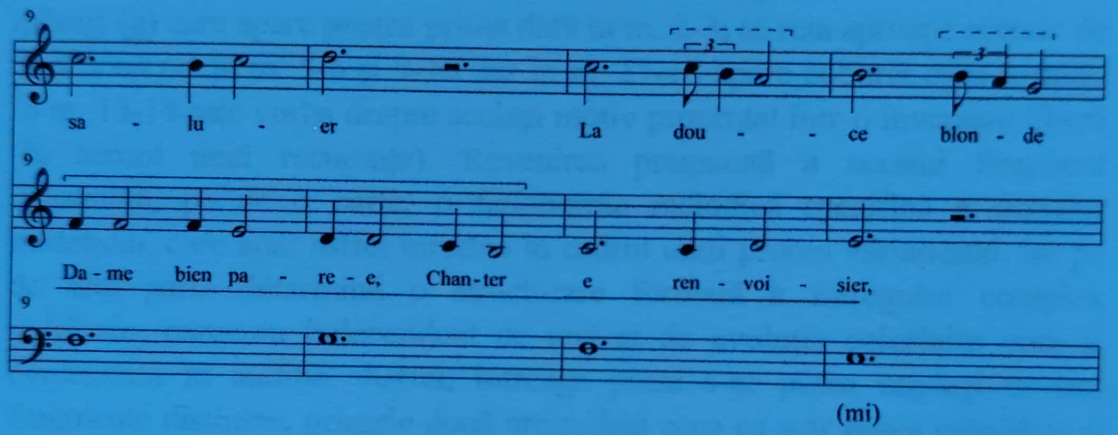
Am făcut afirmaţia de la bun început că în motetul sec. XIII se vădesc germenii unei gândiri constructive şi trebuie remarcat că şi din acest punct de vedere, ca şi din acela al ritmului şi armoniei, motetul reprezintă pentru momentul respectiv un adevărat laborator de creaţie. Pentru argumentare am ales câteva exemple, care, dacă nu sunt dintre cele mai complexe, sunt, în orice caz, dintre cele mai clare.

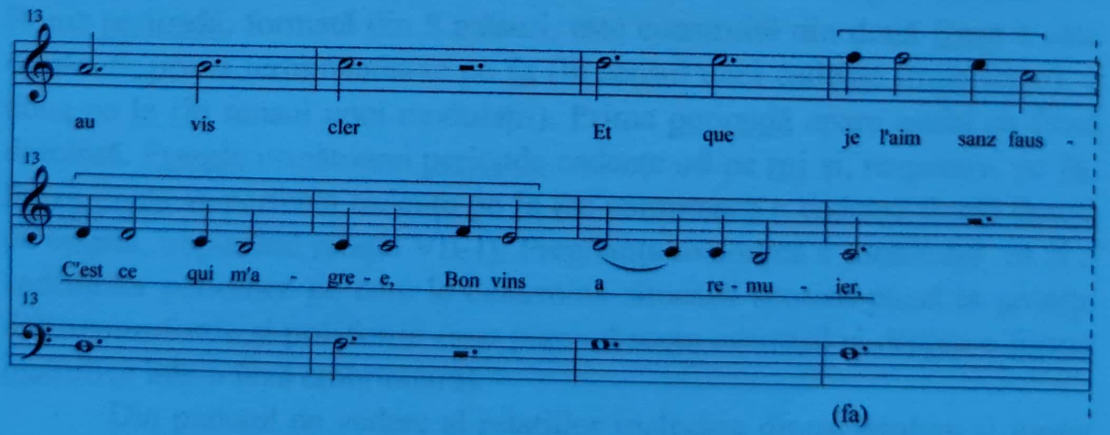
Primul dintre ele este motetul notat în volumul lui Pierre Aubry cu nr.XI, scris în tonul lui fa (tritos):

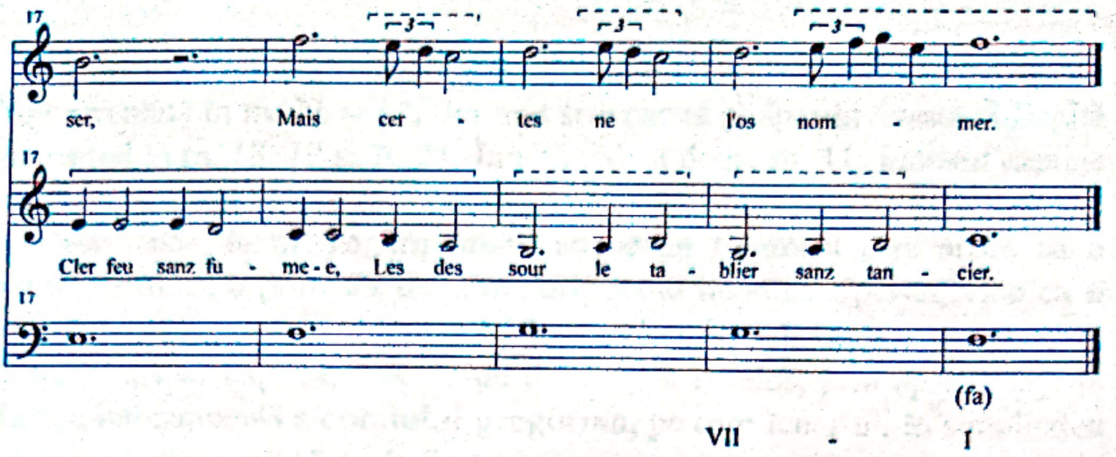
Exemplul I




Au rous - si - gnol an cel bois, Di qu'il m'en - voist
Voil la char sa - le - e, Cras cha - pons a mien - gier;
(la)


sa - lu - er La dou - - ce blon - de
Da - me bien pa - re - e, Chan - ter e ren - voi - sier,
(mi)


au vis cler Et que je l'aim sanz faus -
C'est ce qui m'a - gre - e, Bon vins a re - mu - ier,
(fa)



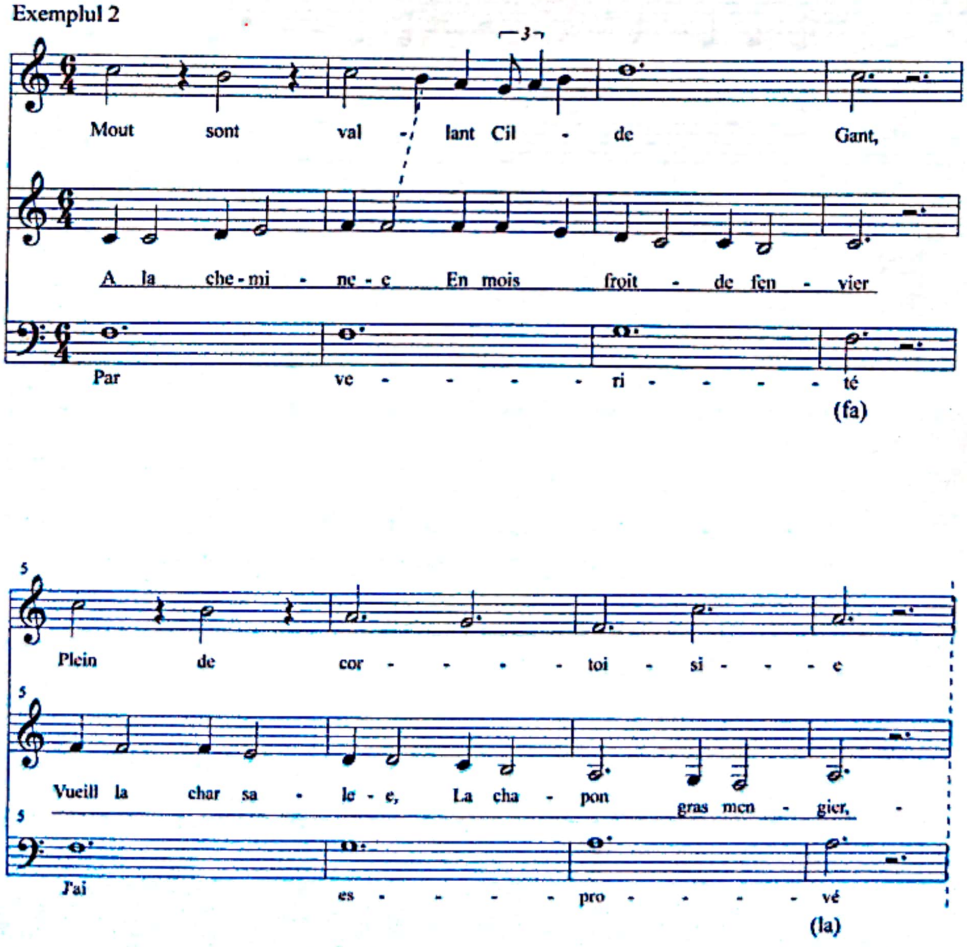
Deşi nu apare la prima vedere, între voci există o strânsă interdependenţă. Caracteristic pentru melodia *motetului* este un fragment melodic de două măsuri (a) care apare pentru prima dată în m. 2-3, se reia aproape identic de încă două ori în m. 5-6 şi 9-10, iar în m. 17-18 apare coborât cu o treaptă. În m. 13-14 este vorba despre acelaşi motiv prezentat într-o inversare liberă (în sensul unei recurenţe). Revenirea pregnantă a acestui fragment determină, pe de o parte, o fizionomie melodică specifică a frazelor *motetului*, care apar astfel înrudite în cadrul unui proces variaţional, iar pe de altă parte determină o structurare formală a întregului complex polifonic, oarecum independent de text şi de evoluţia celorlalte voci şi evidenţiată în audiţie. Astfel, întreaga piesă s-ar putea împărţi în trei fragmente distincte, primele două articulând ceea ce s-ar putea considera o perioadă patrată dublă, iar ultimele constituindu-se ca o lărgire concluzivă. Prima perioadă, formată din 8 măsuri, este construită din două fraze a câte 4 măsuri, prima terminându-se pe fa (în sensul unei cadenţe imperfecte), a doua pe la (în sensul unei modulaţii). Prima perioadă apare astfel ca fiind deschisă. Frazele următoarei perioade cadenţează pe mi şi, respectiv, pe fa. Fraza finală va perfecta cadenţa pe fa (se conturează o cadenţă finală destul de bogată, impunând relaţia VII-I). Pregnanţa melodică a *motetului* ca şi a cadenţelor periodice pe care le determină situează această piesă la graniţa dintre omofonie şi polifonie (s-ar putea discuta eventual şi despre o formă bistrofică într-o fază embrionară).

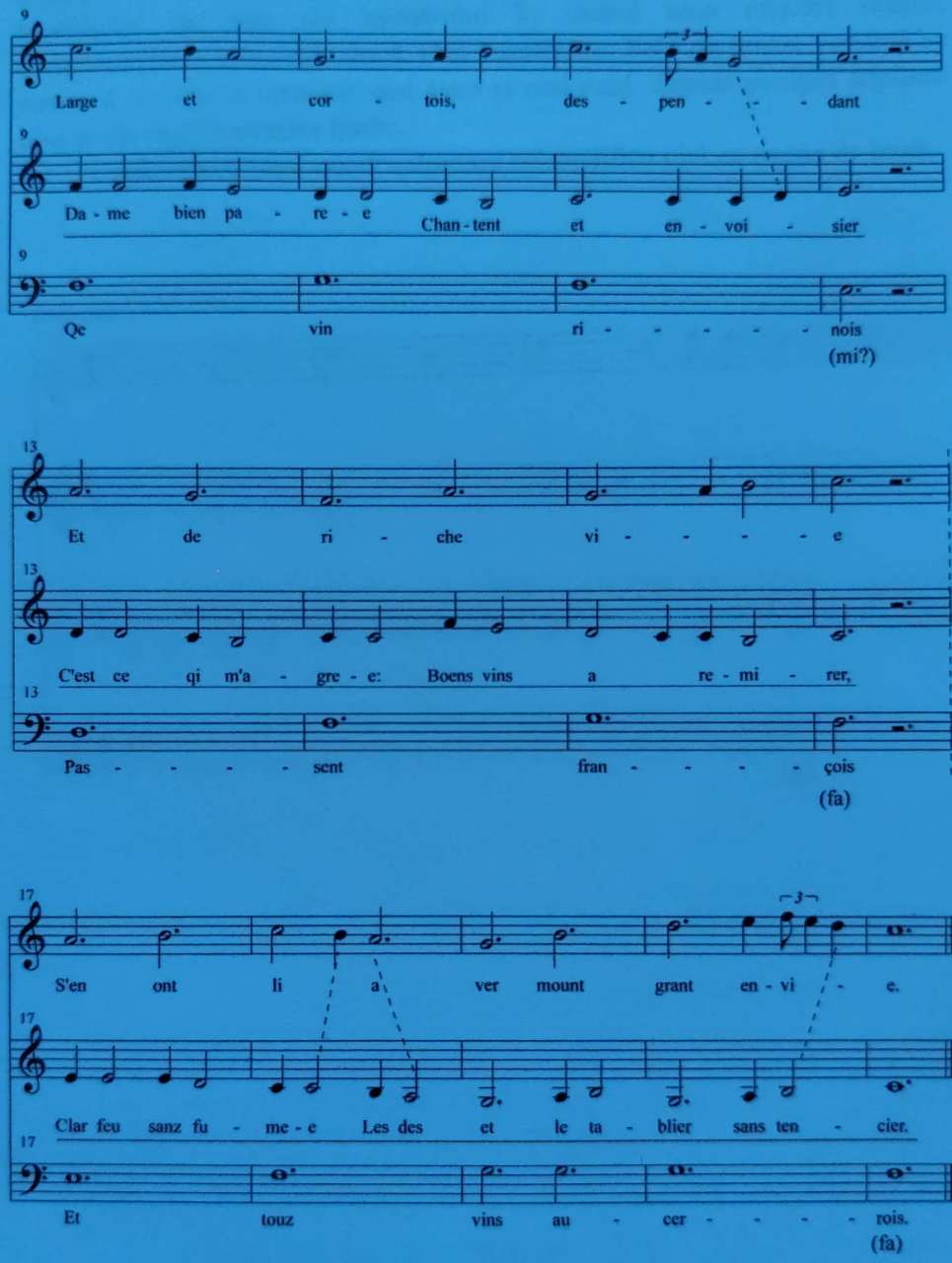
Din punctul de vedere al relaţiilor melodice dintre *triplum* şi *motet* se mai pot face o serie de observaţii. Astfel, fragmentul melodic a este anticipat, într-o variantă augmentată, în m. 1-2 din *triplum*, iar o celulă melodică specifică *triplum*-ului – b (m. 3) – apare ca o imitaţie concentrată

şi diminuată a lui a. De remarcat că celula b mai apare puţin variată în m. 6, secvenţată în m. 11 şi 12, din nou secvenţată şi apoi inversată şi lărgită cadenţial în m. 18, 19 şi 20-21. În perioada a doua, m. 11, *motetul* expune un fragment melodic ce va fi preluat de *triplum* prin inversare şi diminuare. De asemenea, în m. 16, *triplum*-ul aduce un fragment care apare ca o variere ritmică a primelor două măsuri; acolo unde este plasat, vine ca o continuare a *motet*-ului din m. 13-15 pregătind finalul. De fapt, acest subtil joc imitativ se explică, dincolo de diferenţele ritmice, prin apartenenţa la lumea intonaţională a coralului gregorian, pe care *tenor*-ul, în simplitatea sa austeră, o sugerează explicit.

O variantă a acestui motet, prezentată de Pierre Aubry în studiul introductiv, variantă extrasă dintr-un alt manuscris al epocii va evidenţia şi mai pregnant articularea formală semnalată anterior (cezurile fiind de această dată comune tuturor vocilor):

Exemplul 2



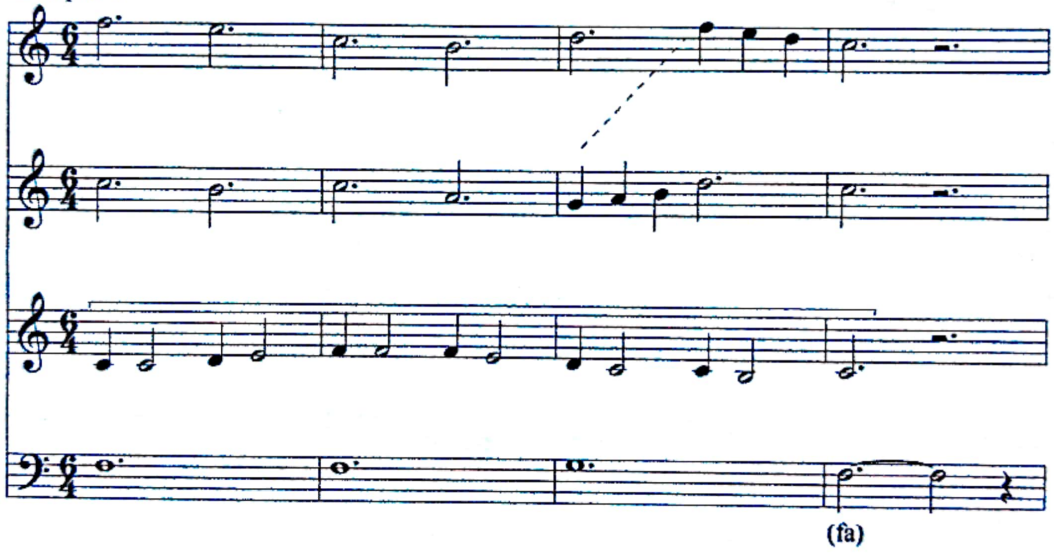


Scanned with OKEN Scanner

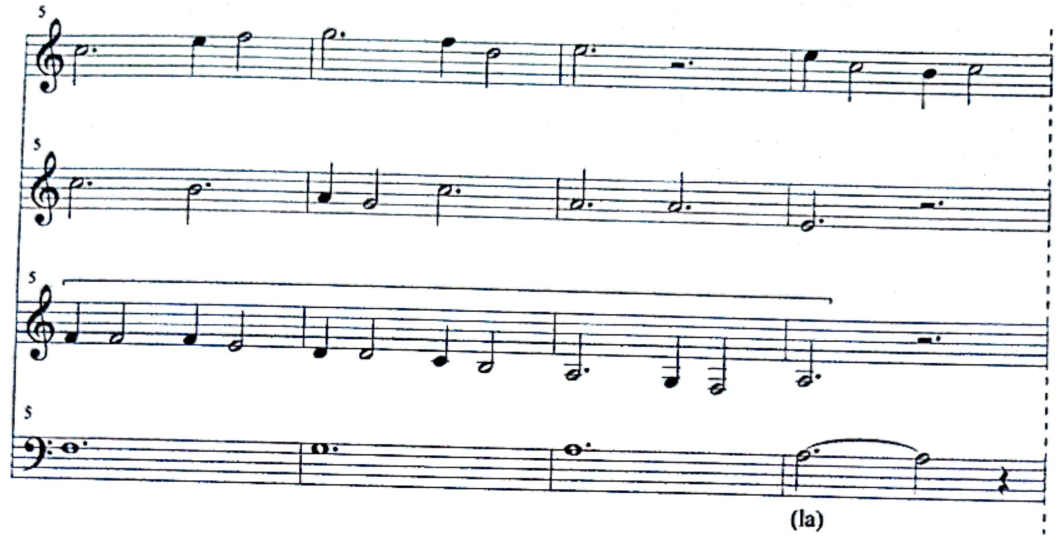
Tenor-ul şi *motet*-ul se aseamănă în mod evident cu aceleaşi voci din exemplul anterior; *triplum*-ul diferă însă, fapt care determină unele modificări de ritm ale *motet*-ului în cadrul unei mişcări ritmice complementare între cele două voci superioare. Faţă de prima variantă se remarcă un colorit armonic mai şters şi mai cald, datorat poziţiei *triplum*-ului şi absenţei sunetelor înalte.

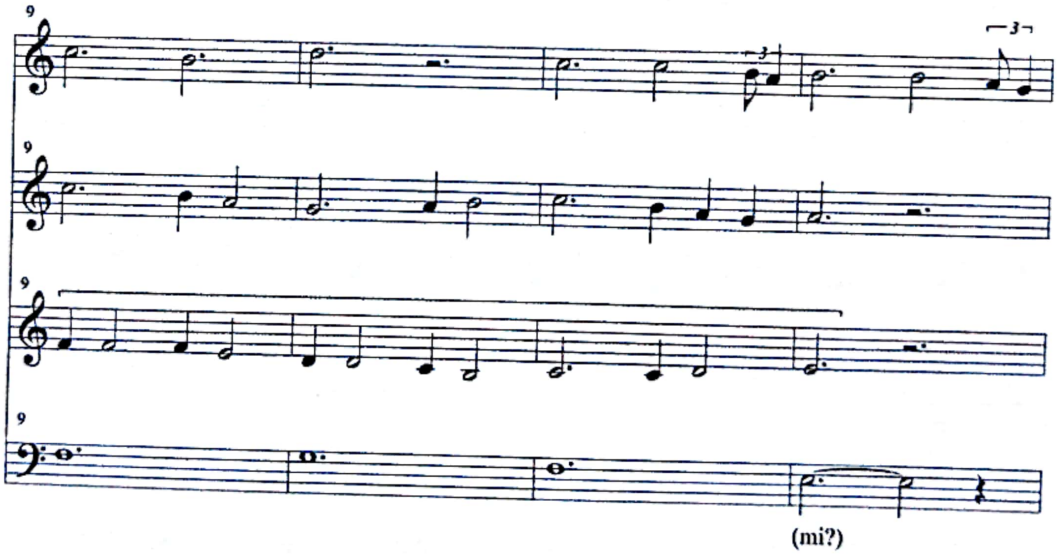
Adăugarea unui *quadruplum* nu va modifica nici ea forma de bază:

Exemplul 3

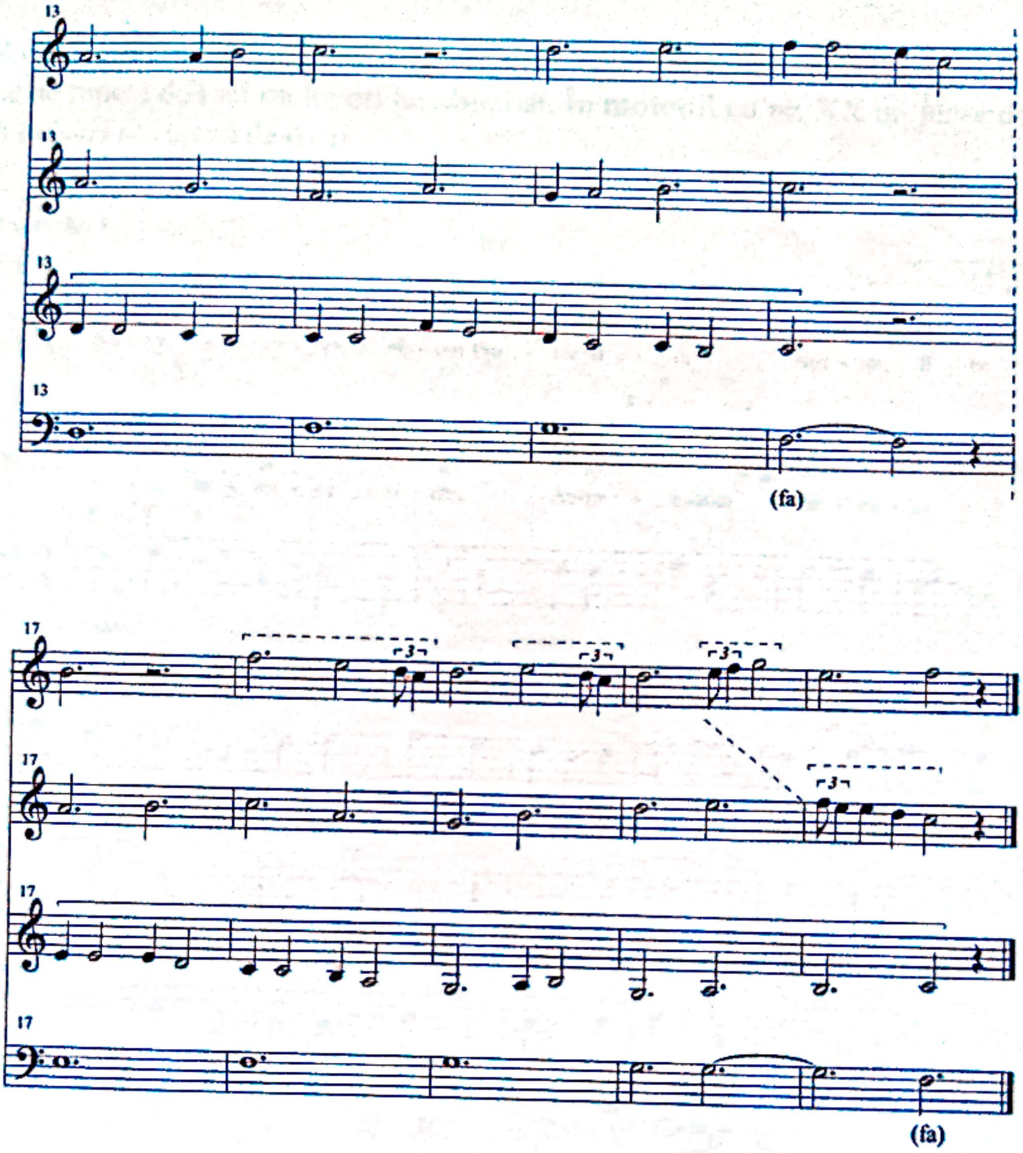


Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner

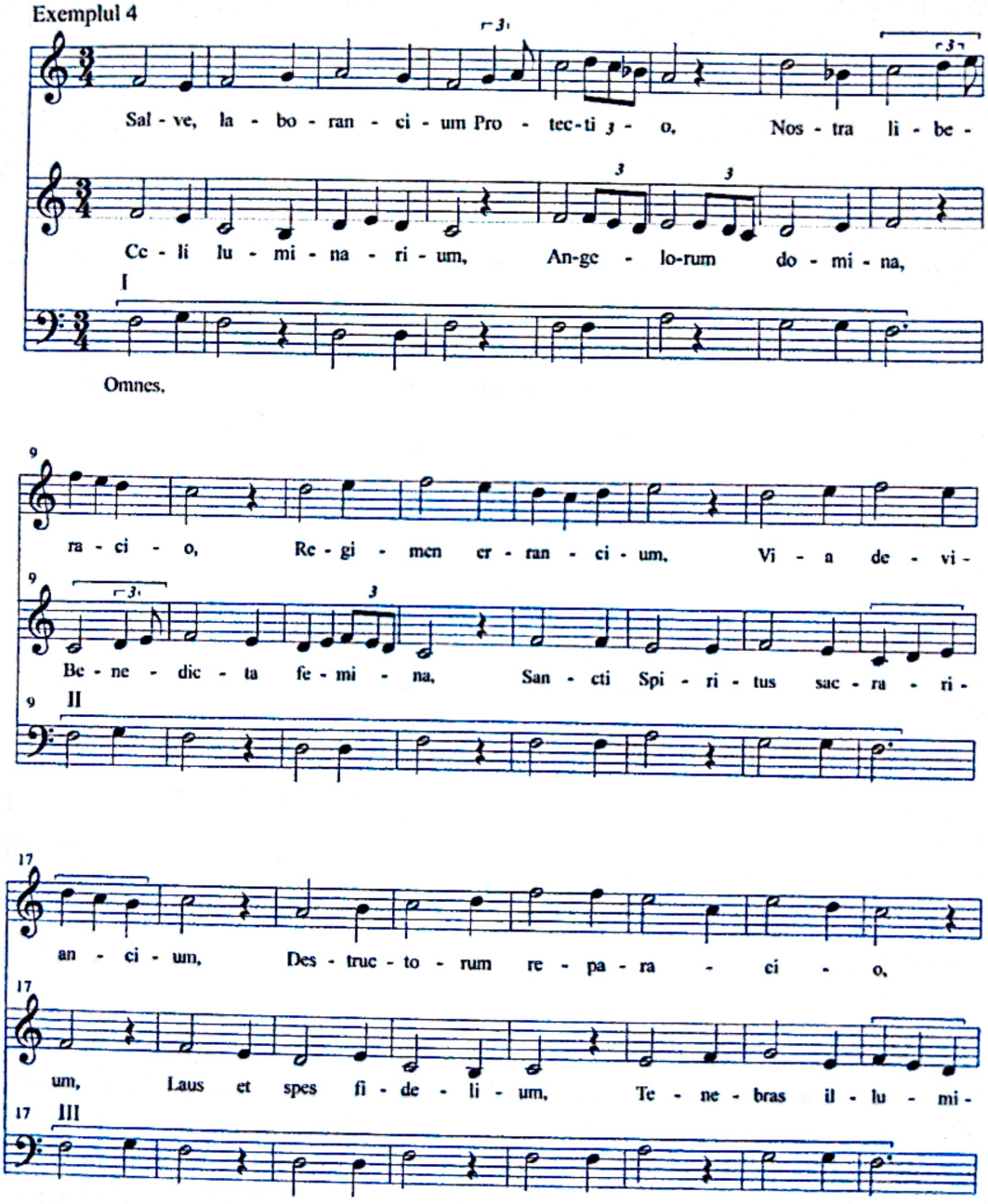


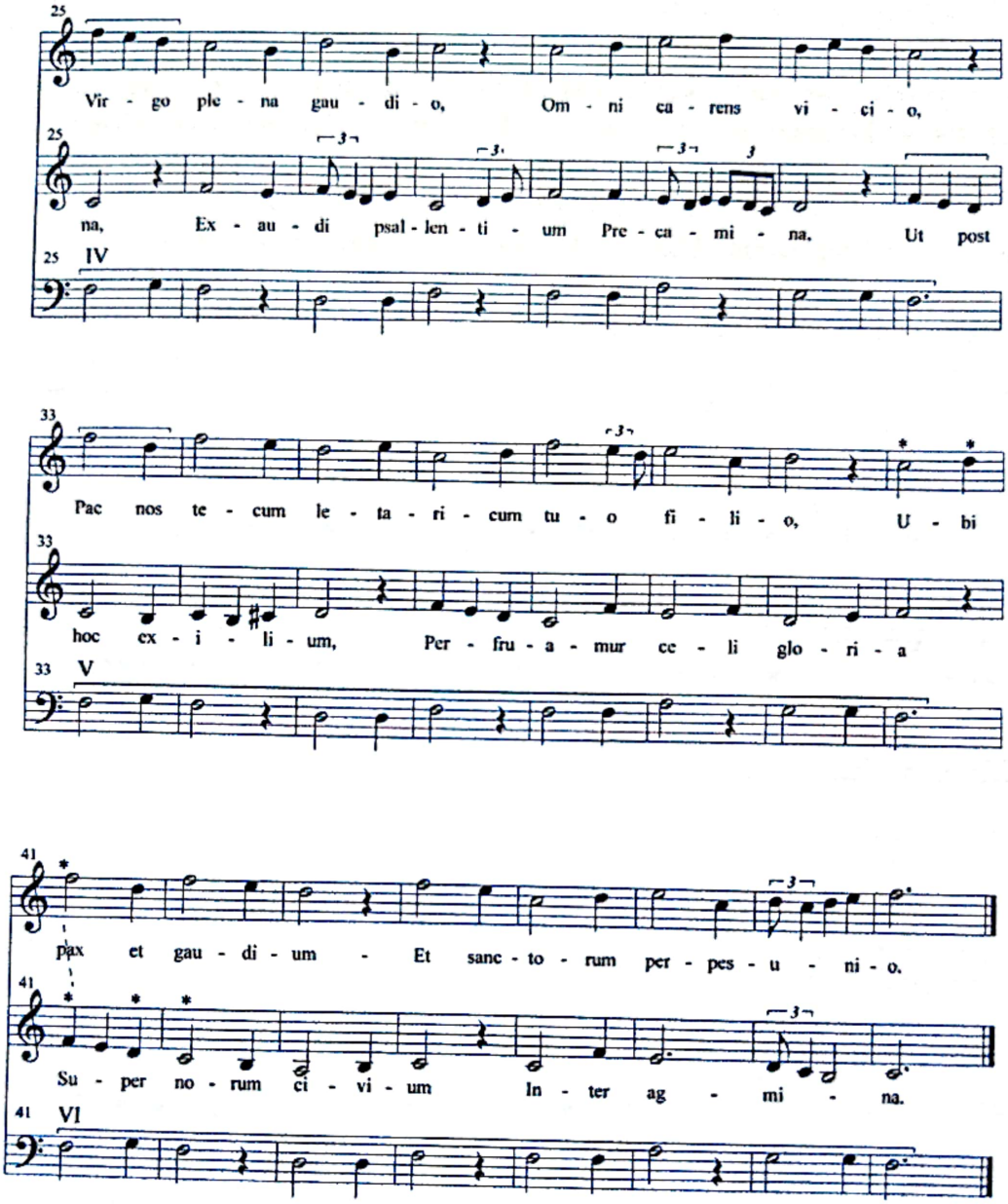
În m. 3 apare clar o imitație prin inversare. Celula b din ex. 1 se prezintă aici într-o altă variantă ritmică, datorată tocmai intenției imitative. În final, în m. 21, deși până acum *triplum*-ul nu a avut valori mai mici decât pătrimea, se modifică tot în sensul imitației și al realizării unei legături între voci. De remarcat că finalurile de frază sunt subliniate la *tenor* prin sunete mai lungi.

Scanned with OKEN Scanner

Am afirmat mai sus că *tenorul* poate fi alcătuit dintr-un fragment melodic ce se repetă de mai multe ori neschimbat. În motetul cu nr. XX un *tenor* de 8 măsuri se repetă de 6 ori:

Exemplul 4



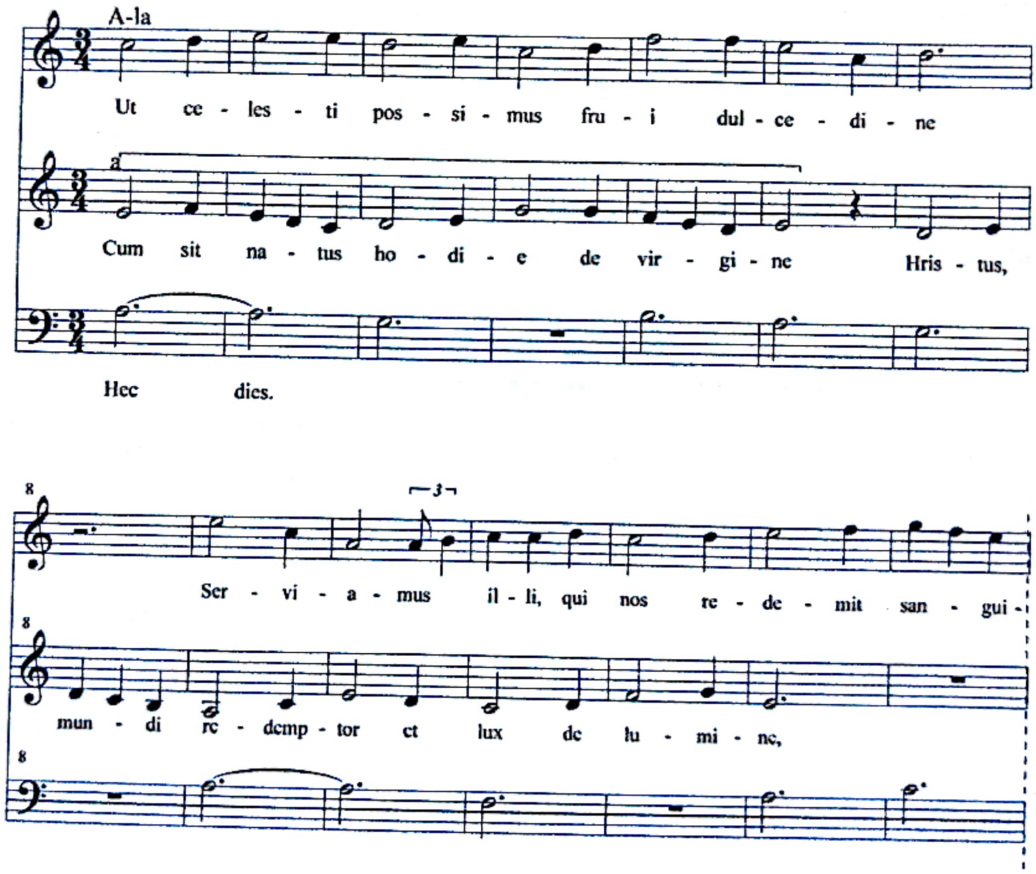


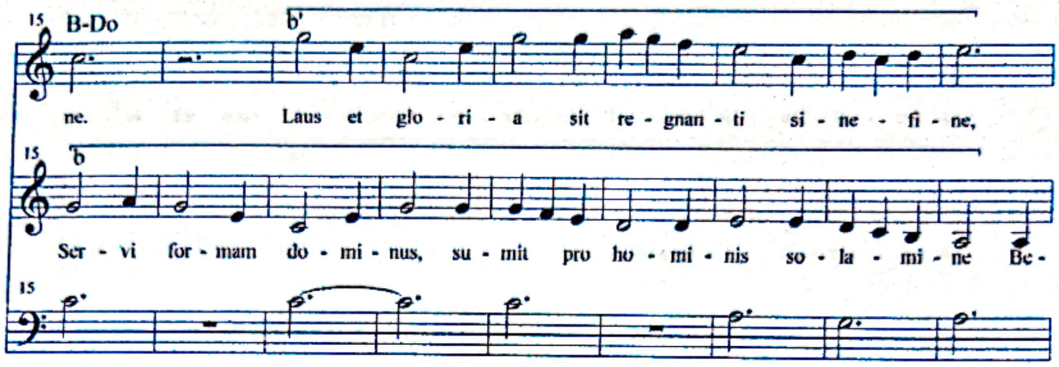
Deasupra acestui *tenor* mişcarea celorlalte voci se modifică permanent. Revenirile *tenor*-ului sunt pregătite prin fragmente melodice de legătură, prezentate la o voce şi imitate apoi, direct sau prin inversare, la cealaltă (ex. *triplum* m. 8 – *motet* m. 9; *motet* m. 16 – *triplum* m. 17; *motet* m. 24 – *triplum* m. 25). Avem deci o formă variaţională, mai precis o anticipare a variaţiunii polifonice de tipul Passacagliei, sugestia fiind întărită de metrul

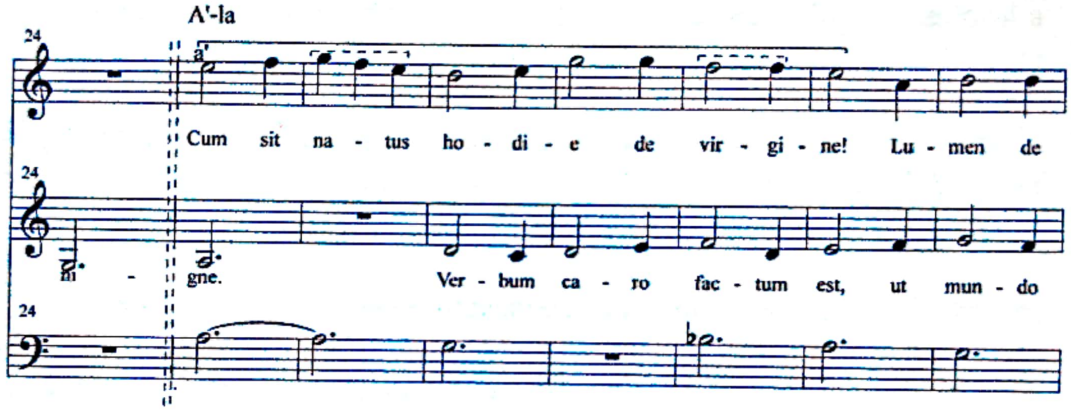
ternar şi de numărul de 8 măsuri al *temei*. Ca procedee de variere se remarcă: schimbarea registrului, folosirea aceluiaşi material sonor (ca scară) dar într-o altă organizare melodică, îmbogăţirea ritmică prin formulele de „echivalenţă", schimbarea coloritului armonic.

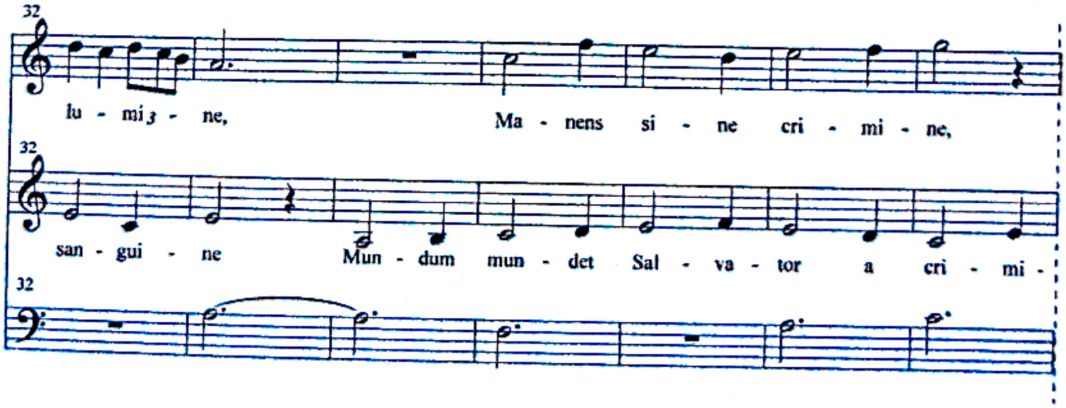
Un al cincilea exemplu (motetul nr. XXI) aduce pe lângă o mai mare precizie funcţională (pararelism major-minor, acorduri de trei sunete, mers melodic prin arpegiu) un procedeu de construcţie demn de remarcat:

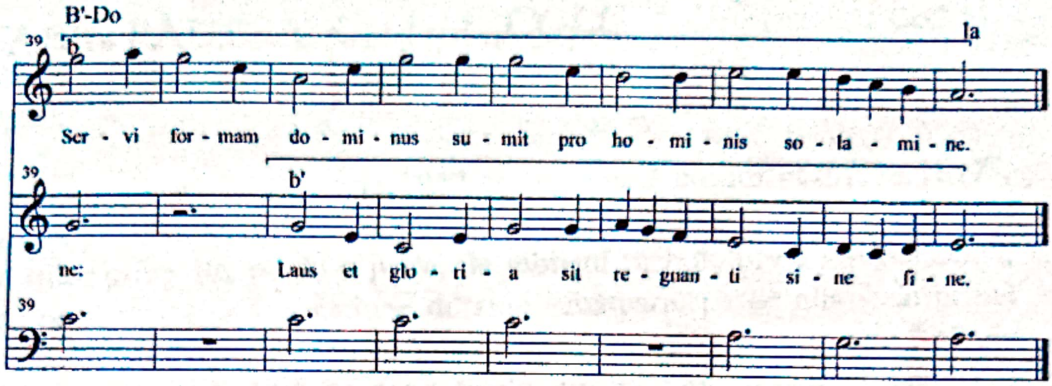
Exemplul 5




15
B-Do
b'
ne. Laus et glo - ri - a sit re - gnan - ti si - ne - fi - ne,
15
b
Ser - vi for - mam do - mi - nus, su - mit pro ho - mi - nis so - la - mi - ne Be -
15


A'-la
24
a'
Cum sit na - tus ho - di - e de vir - gi - ne! Lu - men de
24
mi - gne. Ver - bum ca - ro fac - tum est, ut mun - do
24


32
lu - mi3 - ne, Ma - nens si - ne cri - mi - ne,
32
san - gui - ne Mun - dum mun - det Sal - va - tor a cri - mi -
32



Forma este A B A' B', edificată pe alternanţa tonală la Do la Do (la). Textele poetice (latine amândouă), fiind apropiate ca înţeles, autorul a folosit muzical acest fapt trecând o întreagă frază de la *motet* la *triplum* (cu mici varieri), respectiv m. 1-9 şi m. 25-33, în cadrul repetării strofei A sub forma A'. De asemenea, în construcţia celor două strofe B şi B' se remarcă rudimentele unui contrapunct dublu. Această formă bistrofică dublă este marcată şi de *tenor*, care-şi păstrează conturul ritmico-melodic în reluări.

Desigur că exemplele prezentate nu epuizează aspectele cărora gândirea formală a muzicii sec. XIII le-a dat viaţă. Ilustrează însă o serie de importante tendinţe, care, aflate acum într-o stare embrionară, se vor maturiza şi dezvolta în secolele următoare.

ooooo OOO ooooo

Scanned with OKEN Scanner

SABIN PAUTZA: *Cantata „COLUMNE"* pentru cor şi orchestră pe versuri de Vasile Filip*

Terminată în februarie 1977 şi „închinată eroilor căzuţi în 1877", *Cantata „Columne"* a compozitorului Sabin Pautza se circumscrie sferei lucrărilor prilejuite, pe de o parte, de jubileul războiului de independenţă, care ne-a emancipat ca naţiune de sine stătătoare, pe de alta - de prima ediţie a Festivalului naţional „Cântarea României", festival în cadrul căruia lucrarea a fost distinsă în faza finală cu premiul al III-lea pentru o compoziţie vocal-simfonică.

Textul literar, a cărui geneză şi finisare s-a împletit nemijlocit cu cea a muzicii, este alcătuit în esenţă din trei poezii, închegate şi individualizate ca atare. Prima – opune sugestiv şi sintetic două imagini: cea sumbră şi apăsătoare a duşmanului de veacuri, devenit o dată în plus agresiv şi distrugător („Umblă pasăre de pradă / Din ogradă în ogradă / Să ucidă şi să ardă / Cu aripi făcute bardă"...) şi cea a poporului român, care ajuns la limita răbdării fierbe ameninţător (... „Gura aspră de secure / Nu mai poate să îndure / Glonţ prădalnic de hultan / Ghiară strâmbă de sultan"). Într-o cadenţare de rezonanţă folclorică, cea de a doua poezie adânceşte sugestia trezirii la luptă şi speranţă („Ascultă cum bate / În porţi de cetate / Lumină de mai / Pe-o gură de raiu / Lumină de vară / Pe frunte de ţară / Lumină de soare / Pe vise în floare..."), în timp ce ultima, cu versurile mult dilatate, se încarcă parcă de un suflu epic („Dar într-o zi s-a ridicat un steag / Şi-un glas de bucium a chemat spre zări / Şi s-au urnit pădurile de fag / În chip de lăncieri şi de călări...").

Acestui triptic de bază (urmărit cu stricteţe în cursivitatea sa ideatică şi în dinamismul său interior şi care determină o similară modelare a arhitecturii compoziţiei muzicale) i se fac, în scopul rotunjirii dramaturgiei sonore, unele adaosuri, fie chiar din interior, prin semnificative şi eficiente reluări şi sublinieri, fie prin extrapolare în proză, în două momente-cheie: cel de culminaţie tensională („Libertate vrem!" exclamă corul, încununând al doilea text poetic) şi cel de împlinire finală („Columne ridicăm eroilor liberatori! Columne de lumină noi ridicăm spre cer celor căzuţi...") în scopul precizării unor intenţii expresive doar sugerate de limbajul metaforic

---

* Acest studiu a apărut, într-o formă puţin comprimată, în revista Muzica, nr. 4/1978.

Scanned with OKEN Scanner

al versurilor şi vizând mai direct atitudinea intimă a autorilor faţă de subiectul tratat.

În desfăşurarea *cantatei*, compozitorul delimitează şase episoade muzicale, cărora, în afară de *tempo*, le indică şi durata aproximativă, prefigurînd proporţiile pe care le-ar dori respectate în interpretare:

1. Adagio	2. Allegro vivo	3. Adagio	4. Allegro-Largo-Allegro	5. Moderato molto tranquillo-Andante	6. Maestoso
1'40" (23 m.)	1'15" (47 m.)	2' (28 m.)	1'30" (55 m.)	5'45" (59 m.)	2' (21 m.)

Această proporţionalizare temporală îşi găseşte, cred, justificarea mai ales prin raportare la forma complexă **supraordonată** ce se conturează ca rezultat atât al grupajului acestor episoade în jurul textelor cât şi al tratării muzicale, formă care ar putea fi interpretată în două sensuri, după cum se poate urmări în schema de mai jos:

1) A(4'55") B(9'15")

a b a' c d e

||--------|-------|---------||-------||----------||---------||

Text poetic I T. p. II Text poetic III Proză

2) A (4'55") B(1'30") C(5'45") Coda(2')

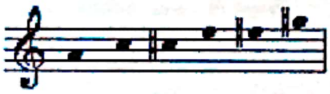
Interpretarea în sensul **bistroficităţii** evidenţiază o dimensionare care se apropie de „proporţia de aur"; interpretarea în sensul **tristroficităţii** reliefează relativa simetrie a secţiunilor A şi C faţă de B, considerat ca axă. Precizăm că ambele interpretări sunt în egală măsură justificabile, în funcţie de unghiul din care încercăm să înţelegem scrupulozitatea cu care Sabin Pautza modelează plasma sonoră, pentru a-i conferi o fizionomie formală pregnantă. Astfel, varianta 1) a luat în considerare autodelimitarea primei secţiuni prin caracterul său **închis**, cu **repriză**, opus caracterului deschis, evolutiv, pe care-l capătă desfăşurarea acţiunii muzicale în continuare, acest aspect putându-se reprezenta grafic cam în felul următor:

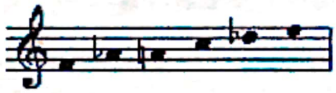
Scanned with OKEN Scanner

şi fiind subliniat şi auditiv prin prezenţa la începutul şi sfârşitul primei secţiuni, precum şi în finalul compoziţiei, a unor coloane sonore cu amplu registru şi generoasă reverberaţie, edificate pe un acord fără terţă - la-mi-la – repetat solemn la coarde, pian şi clopote. Varianta 2) a fost, pe de altă parte, inspirată de raportul text-muzică. Numărul de măsuri al fiecărei părţi apare mai puţin semnificativ din punctul de vedere al proporţiilor de ansamblu. Am menţiona totuşi faptul că momentul culminant al lucrării cuprinde măsurile 140-146, calculul indicând, prin raportare la totalul de 233 măsuri ale *cantatei*, „tăietura de aur" între măsurile 144-145!

Nu avem totuşi intenţia de a sugera cu tot dinadinsul apriorismul acestei proporţionalităţi, ea derivând mai degrabă dintr-o justă orientare intuitivă în timpul şi spaţiul muzical.

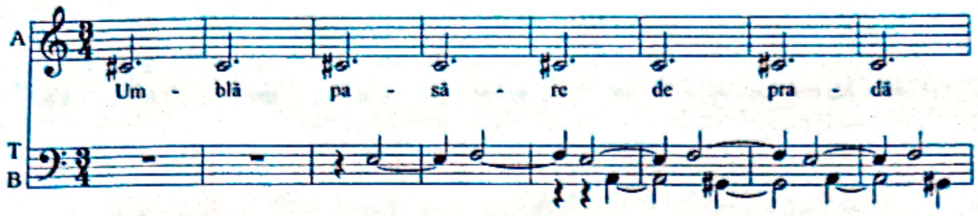
Întregul material muzical al lucrării este extras dintr-un mod de 6 sunete, asimilabil modelului 1:3 bartokian prin inversare (3:1), în următoarele reprezentări:



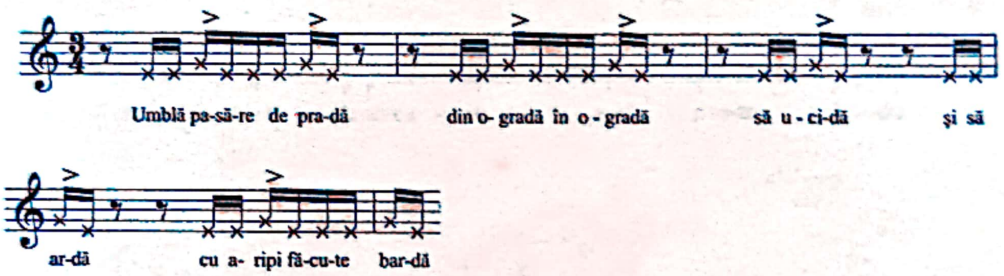


a cărui valorificare armonică, melodico-ritmică şi polifonică se încadrează într-un proces de complicare progresivă, în etape evolutive ce coincid cu diviziunile şi subdiviziunile formale, cărora le conferă *ipso facto* un profil expresiv caracteristic. Trebuie precizat că această rigoare structurală autoimpusă nu stânjeneşte ci susţine, ocrotindu-l de pericolul arbitrariului, un autentic frumos muzical, oferind parcă liniilor arhitecturale ale edificiului sonor realizat suportul invizibil al unei armături de oţel, care-i asigură trăinicia. Ingeniozitatea îmbinării firescului expresiv cu limitele prestabilite frapează chiar din primul episod (a), în care, după acordurile introductive semnalate anterior, este folosit exclusiv corul dispus în două planuri, printr-o preluare creatoare a principiului *monodiei acompaniate*. Generate de rezonanţa adâncă a clopotelor şi nutrindu-se parcă din ea, cele şase trisonuri perfecte posibile ale scării (trei majore şi trei minore) sunt modelate rând pe rând prin mişcarea lentă, alternativă şi izoritmică a vocilor grave (alto, tenor şi bas) în cadrul unei pedale mobile, care, valorificând nu atât sensul cuvintelor cât valenţele coloristice ale vocalelor din text în emisie prelungită şi în nuanţă foarte scăzută (ppp), se instituie ca un evocator fond sonor:

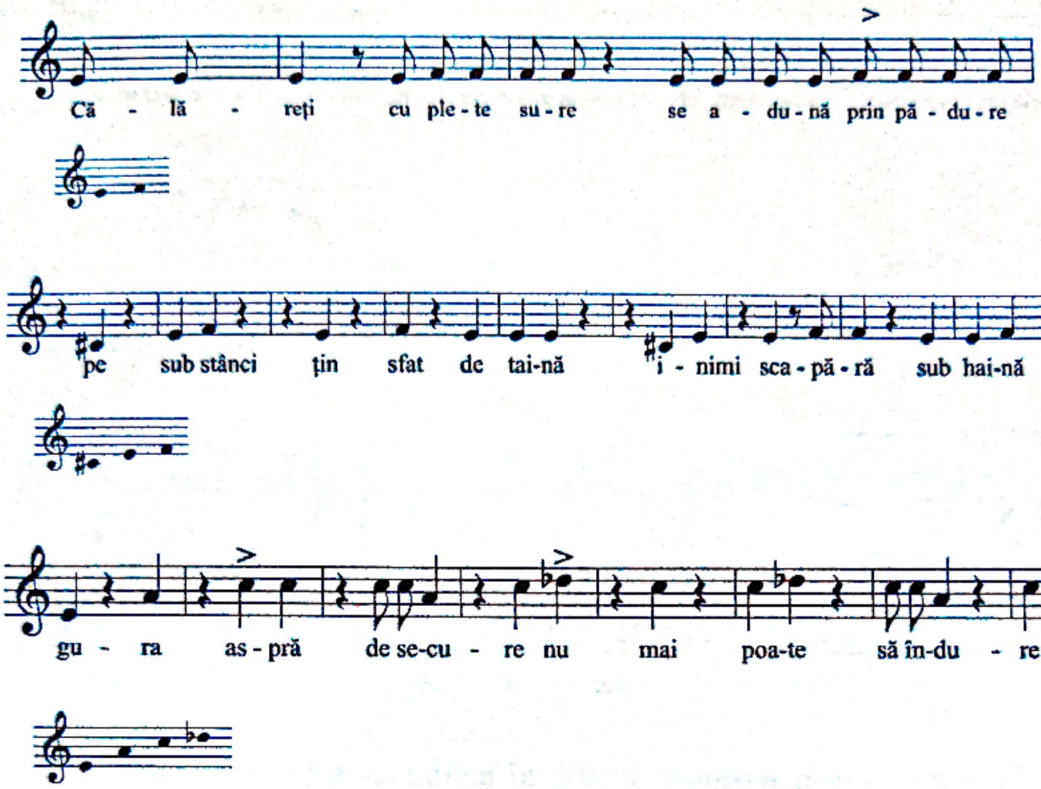
Scanned with OKEN Scanner



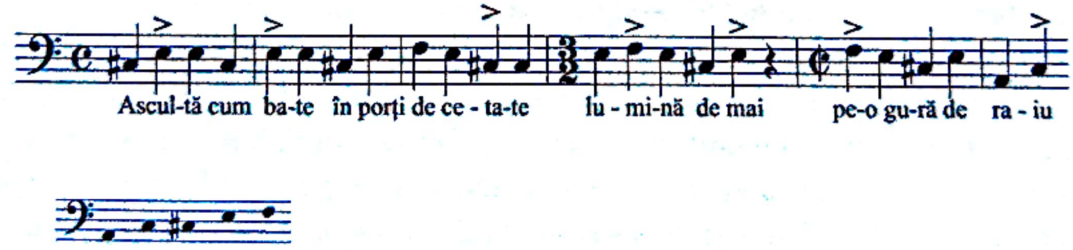
Sopranul scoate cu claritate în relief textul poetic, într-o rostire ritmică („jumătate în şoaptă, jumătate pe glas" – cum precizează autorul), care, suprapunându-se cu naturaleţe accentelor firești ale acestuia, îi valorifică simultan aliteraţiile aspre, cu valoare simbolică în planul expresiei:



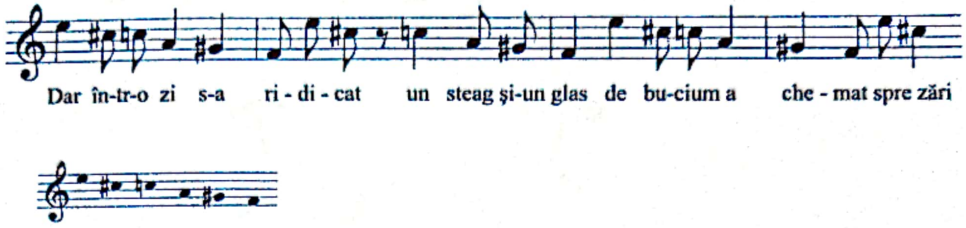
Scopul acestei prezentări nu este însă de a face disecţia *Cantatei „Columne"* ci doar de a-i preciza reperele şi de a-i sublinia în ultimă instanţă valoarea. Dacă am insistat asupra detaliilor de mai sus, am făcut-o pentru că, începând chiar cu acest episod, se stabilesc anumite principii de comportament componistic ce vor fi urmărite consecvent pe parcurs. Astfel, naturaleţea cu care este tratată vocea omenească, atât în sine cât şi în raport cu textul (naturaleţe a cărei eficienţă expresivă implică totuşi, în ciuda aparentei simplităţi, rafinament şi bun gust, dezvăluindu-ni-l pe experimentatul dirijor de cor care este Sabin Pautza) se înscrie ca una dintre coordonatele de bază ale lucrării în întregul ei. Este interesant din acest punct de vedere felul în care valorificarea treptată a latenţelor melodice ale modului se subordonează imperativelor expresiei poetice. După unduirea bicordică deja amintită, din episoadele îngemănate a şi a', se trece prin tri-, tetra- şi pentacordii disjuncte, care subliniază, prin asociere cu ritmul, fie neliniştea prevestitoare de furtună a episodului b:



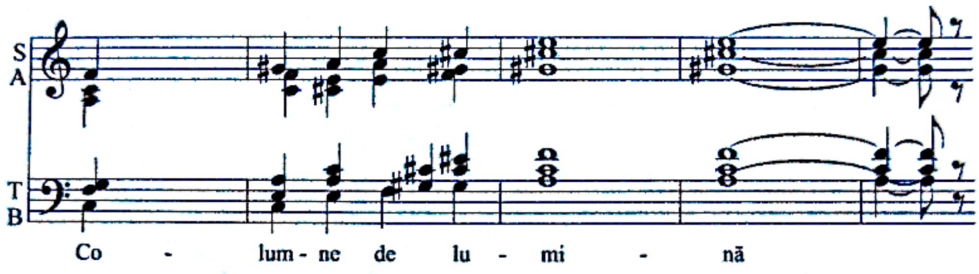
fie propulsia hotărâtă spre un țel întrezărit cu claritate, în episodul c:



pentru ca în ultimele episoade scara să apară cucerită în întregul ei, conferindu-i-se fie o nuanță narativ-elegiacă, subliniată de sensul descendent, în episodul d:

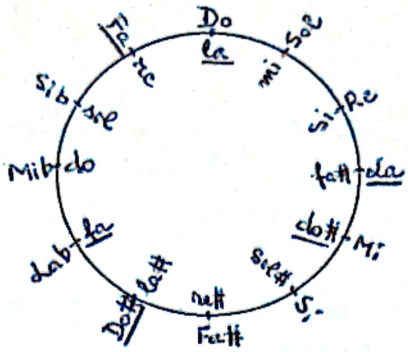


fie o luminozitate apoteotică, într-o convergenţă armonică a tuturor vocilor, în episodul c:

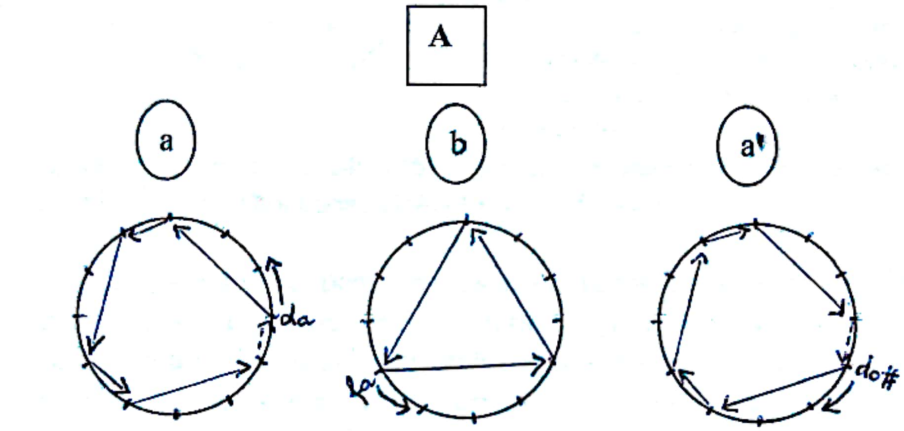


Capacitatea de a semnifica în planul expresiei poetico-muzicale a acestor nuclee melodice vocale este potenţată atât din interiorul însăşi evoluţiei lor corale, cât şi prin sprijinul activ, din exterior, al orchestrei, printr-o tratare armonică şi polifonică adecvată, tehnica imitaţiei canonice (în fericită simbioză cu tehnica secvenţială în momente de gradaţie tensională) fiind grefată constant pe principiul *ostinato*-ului, principiu de asemenea materializat odată cu începutul *Cantatei*. Modalitatea de utilizare a *ostinato*-ului, în diferite ipostaze, ca bază a dinamicii discursului muzical, reprezintă, credem, din punct de vedere tehnic, latura cea mai interesantă şi mai originală totodată a partiturii, textul acesteia apărând ca o suprapunere de ordini diferite, evoluând aparent într-o suplă libertate, dar sprijinindu-se în realitate pe piloni sever controlaţi. Edificatoare în această ordine de idei apare osatura armonică a primelor patru episoade (ce se pot grupa, după cum s-a văzut, în două secţiuni ale unei forme tristrofice) constituită exclusiv pe baza celor şase trisonuri perfecte posibil de construit pe sunetele la, do# (reb) şi fa, în modul mai sus menţionat. Succesiunea într-o anumită ordine a acestor trisonuri sugerează rapide deplasări intertonale, în cadrul unui pentatonism *sui generis*, care reprezentate pe un cerc al cvintelor:

Scanned with OKEN Scanner



dau naştere următoarelor scheme:



La6 la5 Fa6 fa6 Do#6/4 do#6/4 (La5)*

M-m

Raport de cvinte: 3-1-3-1-3(-1)

fa5-6/4 do#5-6/4 la5-6/4

Raport constant de 4 cvinte (rezultat din 3+1)

La5) do#6/4 Do#6/4 fa6 Fa6 la5 La5

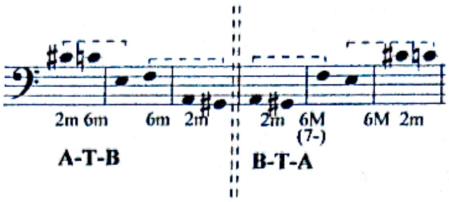
m-M

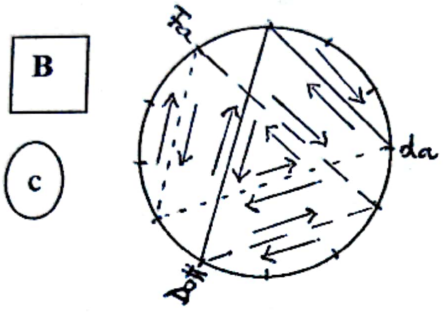
Raport de cvinte: (1-)3-1-3-1-3

Trebuie precizat că prin alegerea ordinii intrării vocilor grave în a şi a'se conturează un nou aspect de parţială simetrie în oglindă pe lângă cele evidenţiate cu claritate de schemele armonice:

* Pentru realizarea schemelor au fost necesare unele interpretări enarmonice, ţinând cont de ceea ce efectiv se aude, întrucât Sabin Pautza îşi adaptează *ad hoc* ortografierea în funcţie de voce, instrument sau contur melodic, alegând soluţia cu caracterul cel mai practic.

Scanned with OKEN Scanner





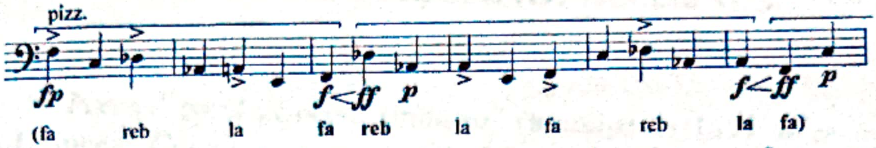
Această secțiune se bazează pe succesiunea cu caracter secvențial a trei grupaje acordice, care se complementează reciproc pe cercul cvintelor:

I - La6(6/4) la5 Do#6/4 la5 La6(6/4)
II - Do#6/4 do#5 Fa6/4 do#5 Do#6/4
III - Fa6/4 fa5 La6/4 fa5 Fa6/4
Raport de cvinte: 3-5-5-3

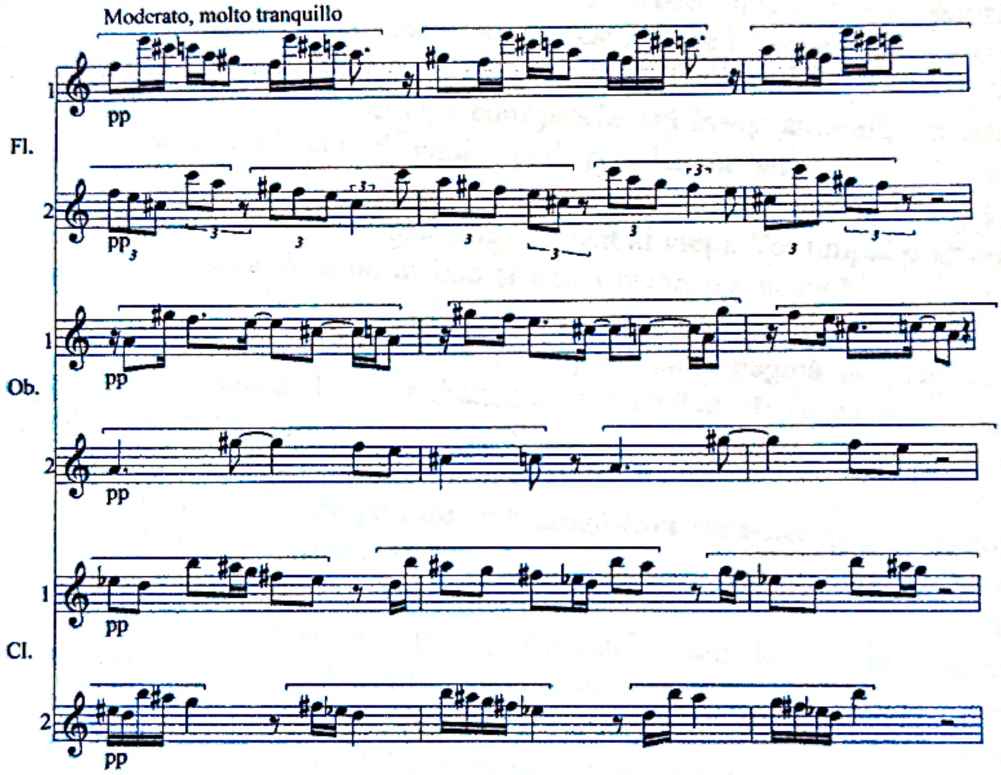
Culminația din măsurile 140-146 recombină varianta a II-a inversând totodată raportul de cvinte: Fa6/4 do#5 Do#6/4 Fa6/4 = 5-3-3-5.

După cum se poate cu uşurinţă remarca, schemele evidenţiază aspecte de voită, căutată ordine interioară şi în acelaşi timp o originală soluţionare a varietăţii şi contrastului armonic într-un cadru relativ limitat din acest punct de vedere. Pentru prima secţiune ni se mai relevă pe această cale şi o modalitate inedită de asimilare a unui tipar formal tradiţional, adoptat pe baza conţinutului contrastant al primei poezii. În episodul b, printr-o comportare diferenţiată metro-ritmică şi melodică a diferitelor compartimente ale orchestrei precum şi a corului, în raport cu constanta armonică, se obţine o remarcabilă bogăţie. Variantele ce se suprapun în acest episod fac evident parte din familia *ostinato*-ului, prezentând însă o particularitate: fiecare formulă care se repetă reprezintă o îmbinare de constante inegale în ceea ce priveşte evoluţia în timp, rezultând de pildă o nesuprapunere a evoluţiei melodice cu cea ritmică şi armonică, sau a celei armonice cu cea metrică, fapt ce duce la reliefarea periodică tot a altui element. Iată, de exemplu, cum se prezintă traiectul melodic al coardelor grave (violoncel şi contrabas):

Scanned with OKEN Scanner



Iată şi proiectarea pe verticală a aceluiaşi procedeu într-un fragment orchestral din penultimul episod:



Cantata „Columne" nu este însă doar o însumare de procedee ingenioase (a căror înşiruire de altfel este departe de a fi epuizată) ci o compoziţie care „stă în picioare" prin expresivitatea spontană pe care o degajă, prin robusteţea sa luminoasă. În evoluţia atât de echilibrată până în prezent a compozitorului Sabin Pautza reprezintă un moment consistent, o certă reuşită.

ooooo**OOO**ooooo

ALEXANDRU PAŞCANU: *Bocete străbune*

(Mic poem coral pe teme populare autentice)[1]

Poemul coral „Bocete străbune" (terminat în 1971 şi premiat de Uniunea Compozitorilor din R.S.R. în 1972) i-a fost solicitat compozitorului Alexandru Paşcanu de către ansamblul „Madrigal", care a şi rămas, până în prezent, interpretul lui ideal. Când facem această afirmaţie ne referim la faptul că Marin Constantin şi corul său au reuşit să realizeze acea versiune sonoră în care să fie relevate cu plenitudine toate valenţele majore estetico-expresive ale partiturii[2].

Obiectivul lucrării, după cum precizează însuşi autorul[3], era „de a înrăma tabloul viu al unui ritual popular în atmosfera adecvată. Esenţialul era să se scoată în evidenţă frumuseţea sălbatecă, pură şi elementară a celui mai dramatic moment al vieţii. Tot timpul o singură obsesie, aceea de a nu asfixia şi anula rezonanţa adâncă, milenară şi hiperşlefuită a litaniei populare".

Poemul „Bocete străbune" se impune ca o pagină de penetrantă forţă emoţională. Un fior dramatic unic străbate întreaga construcţie asemeni corzii progresiv întinse a unui arc, din care săgeata va zvâcni odată cu ultimele măsuri, marcând astfel culminaţia.

Cele patru *bocete* pe care se bazează (trei melodice şi unul hăulit) rezumă ritul străvechi al înmormântării, punctând în acelaşi timp momentele de maximă intensitate ale manifestării durerii. Astfel, aceste „revărsări melodice ale părerii de rău" (cum le numea undeva Constantin Brăiloiu) curg una-ntr-alta, hrănindu-se reciproc într-o condensare din ce în ce mai intensă a unuia şi aceluiaşi sentiment. Din punct de vedere pur psihologic, lucrarea apare totodată ca un remarcabil document, reuşind, cu mijloace puţine şi-ntr-un spaţiu restrâns, proiecţia sonoră sintetică a unei atitudini omeneşti primare, neameliorate de nici un raţionament sau, eventual, paleativ metafizic.

În orice formă de artă, dar mai ales în muzică, efectul asupra celui căruia i se adresează îşi are cauza, dincolo de latura emoţională, în

---

[1] Publicat în revista Scrieri muzicologice Nr.1. Iaşi: Conservatorul „George Enescu", 1973.

[2] Facem în acest sens trimitere la discul ELECTRECORD STM-ECE 0825 (*Corul de cameră MADRIGAL la a zecea aniversare*).

[3] Într-o scrisoare adresată autoarei acestui studiu.

Scanned with OKEN Scanner

măiestria mânuirii materiei prime specifice, în meşteşugul închegării structurale. Este interesant în acest sens felul în care Alexandru Paşcanu tratează şi încadrează melodia populară, modul ingenios în care elemente cu rol descriptiv, de sugerare a unei anumite atmosfere, se asimilează construcţiei edificiului sonor şi dramatic şi, în fine, maniera în care, în succesiunea momentelor diferite, se infiltrează prin subtilitatea înlănţuirii sentimentul unităţii de ansamblu.

Melodiile *bocetelor* folosite îşi păstrează neatins conturul originar. Atunci însă când socoteşte de cuviinţă, compozitorul le transpune pe alte trepte, expunându-le fie izolat, fie, mai frecvent, în suprapuneri de cvarte simple sau duble, care, pe lângă varietatea coloristică şi implicita îmbogăţire sonoră, dau prin izul lor arhaic un plus de relief cântului de bază, potenţându-i valoarea expresivă.

Indiferent de forma în care se prezintă, melodia pluteşte la etajele superioare ale structurii, fapt care-i subliniază autonomia şi-i păstrează nealterată personalitatea, indiferent dacă etajele inferioare, de acompaniament, i se opun făţiş, evoluează cu totul independent ori o înglobează în armonia sau polifonia lor.

Pentru întregirea atmosferei, Alexandru Paşcanu foloseşte trei instrumente de percuţie: toacă, clopote şi doi timpani. Intervenţia acestora se situează simultan şi-n arhitectura *poemului* (constituindu-se ca nişte piloni de susţinere ai evoluţiei vocale), şi-n dramaturgia sa.

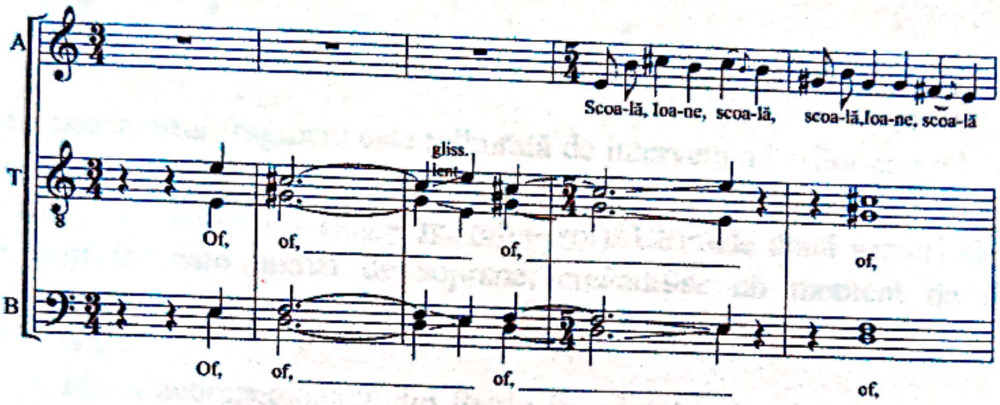
Corul vorbit, care are menirea să sugereze „forfota intimidată, îndurerată a mulţimii" prin şoapte, strigăte, interjecţii, este implantat în însuşi miezul creşterii tensionale.

Cele trei *bocete* melodice folosite (prin care sunt ilustrate trei momente caracteristice ale ritualului mortuar: priveghiul, lamentaţia din ultima zi şi mersul convoiului spre cimitir) determină structura tripartită a *poemului*, care s-ar putea nota:

Introducere A – B – C Coda

Toaca şi clopotele pregătesc începutul primei părţi - Adagio, care are la bază un *bocet* din Oltenia, cules de Constantin Brăiloiu („Zori"). Tratarea diferită a celor două strofe ale melodiei face posibilă subsecţionarea acestui A în a şi a1.

În prima strofă - a - linia melodică, intonată de altiste, este susținută de un acompaniament armonic al tenorilor și bașilor: o alternanță lentă, greoaie a două acorduri, ca un oftat muzicalizat, izbucnit sub apăsarea unei adânci deznădejdi. Caracterul depresiv este determinat atât ritmic (printr-o cădere naturală de pe un timp neaccentuat pe unul accentuat și prelungit) cât și armonic (prin prezența cadenței frigice la vocile grave, care contrazice modul major al melodiei):

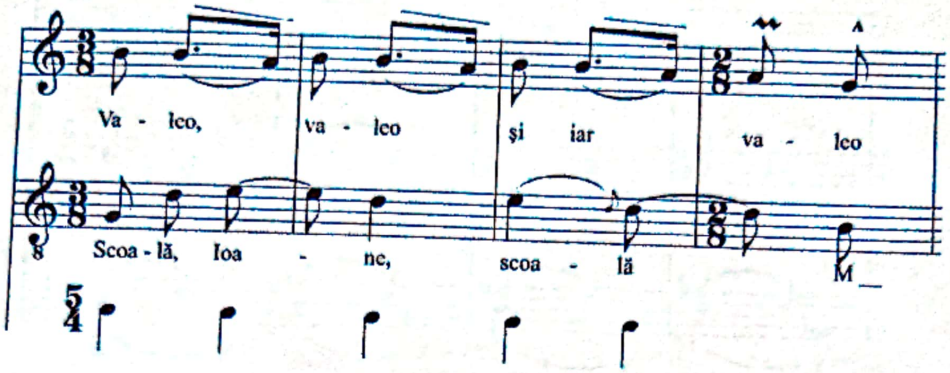


În a1 melodia este încredințată sopranelor, fiind dublată la interval de cvartă superioară. Acompaniamentul, susținut de toate celelalte voci, conține sunete repetate, ciocniri dure de secunde mari și mici, octave mărite, un fel de oscilații lente ca o jeluire tărăgănată, *glissando*-uri pe exclamații ca „Valeo, Ioane", „of", „a" etc., care în practica bocitului ar interfera însăși melodia. Se realizează astfel o sinteză nu numai muzicală ci și de caracter.

Partea a doua, B-ul, purtând indicația Andantino, se bazează pe prelucrarea unui bocet din Nereju-Vrancea și se subîmparte în trei secțiuni, pe care le vom indica prin b, b1 și b2, corespunzând celor trei strofe ale cântecului.

În b melodia celui de al doilea *bocet*, încredințată sopranelor, se suprapune unei ultime reveniri a primelor două versuri din primul *bocet*, preluate de tenori într-o transpoziție de pe mi pe sol. Între cele două voci se realizează o polifonie a cărei limpezime disimulează un subtil polimetrism:

Scanned with OKEN Scanner



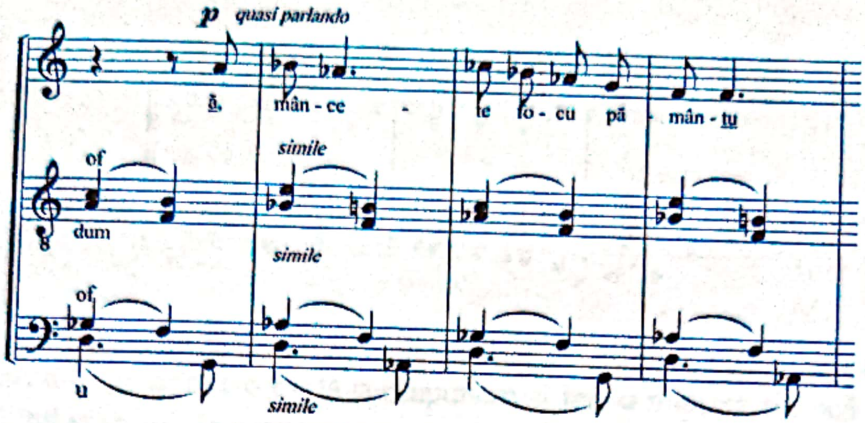
Limpezimea acestui fragment este tulburată de intervenţia başilor pe un lab prelungit, dus până la o intensitate maximă (*ff*) şi apoi prăbuşit prin două cvinte micşorate succesive (lab – re, reb – sol). Ultimele două versuri ale strofei sunt intonate numai de soprane, creându-se un moment de o simplitate şi o puritate aproape ireale, căruia finalul frigian îi conferă o notă de inefabilă tristeţe.

În ciuda acompaniamentului foarte frământat, secondat şi de toacă (a cărei intervenţie a fost anticipată încă de la sfârşitul strofei anterioare), melodia reuşeşte să se detaşeze la fel de clar atât în b1 cât şi în b2. Sentimentul de tristeţe devine parcă din ce în ce mai profund, mai „fără leac"; şi nu „tristeţe" ar trebui spus ci „jale" – cuvânt mult mai apropiat spiritualităţii româneşti.

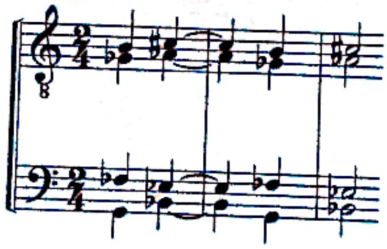
În b1, pe lângă o pedală armonică destul de dură, sugerând sonorităţi de orgă, este introdus *bocetul* hăulit (cules tot din Nereju-Vrancea), care cu laconismul său atât de cuprinzător („Omule, pomule"... „Cum îi soarele"... „Răsare şi apune") încarcă textul muzical de un patetism pe care momentul următor - b2 - îl va accentua şi mai mult. Aici muzica dispare total din acompaniament. Rămân doar şoapte învălmăşite, care însă, în ciuda îmbinării aleatorice, reliefează un anumit conţinut: „Ah, valeo", „Omule, pomule", „Totu-i amăgire"... şi-n fine, momentul de vârf: „-Cine pleacă?", „- Om tânăr" ..., un vaier repetat ca-ntr-o prelungită agonie.

Sunetul clopotelor marchează trecerea spre ultima secţiune - Andante – singura în care melodia (un *bocet* din Bihor „Mânce-te focu, pământ", cules de Béla Bartók) este înglobat efectiv în armonia de ansamblu, prin preluarea de către vocile de acompaniament a intervalelor mici şi micşorate, care-i caracterizează straniul contur:

Scanned with OKEN Scanner

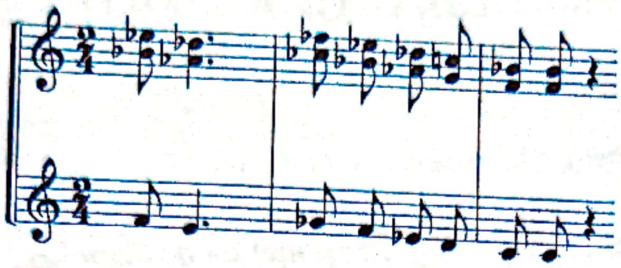


Derularea unitară a acestui C face inutilă secţionarea, deşi există şi aici trei strofe de text. Din punctul de vedere al tratării, este partea cea mai „muzicală" a lucrării. Totul este precizat: ritmul – ostinat până la sfârşit, dar suferind o lărgire începând cu a doua reluare a melodiei; armonia – care dobândeşte şi un alt aspect:



(de remarcat din nou prezenţa intervalelor mărite şi micşorate); melodia – a cărei repetată prăvălire este amplificată sonor în două faze succesive, întâi printr-o dublare la cvartă inferioară şi apoi prin triplare şi la cvartă superioară. În această ultimă fază, densităţii sonore sporite i se adaugă şi asprimea mixturilor de septime rezultate prin dubla suprapunere de cvarte:

Scanned with OKEN Scanner



În ultimele măsuri, corul bărbătesc își însușește și el evoluția în mixturi de cvarte, într-o triplă suprapunere și într-o mișcare ritmică lărgită, pregătind sfârșitul, în care muzica pare a se dizolva prin divizarea excesivă a vocilor, odată cu reapariția clopotelor și adăugirea sunetelor zvâcnite ale celor doi timpani (în fa și si), care sugerează prăbușirea lugubră a bulgărilor de pământ peste sicriu. Un țipăt sfâșietor, izolat întâi și apoi preluat de întreg corul, pune capăt tabloului funebru.

Pentru toate calitățile sale și în ciuda dimensiunilor modeste, *Poemul coral „Bocete străbune"* de Alexandru Pașcanu poate fi considerat ca una dintre cele mai reușite și semnificative realizări ale muzicii corale românești contemporane.

ooooo OOO ooooo

ALEXANDRU PAŞCANU: *Piesa simfonică „IN MEMORIAM"*[1]

Mica piesă orchestrală cu alură de poem „In memoriam" a fost scrisă de Alexandru Paşcanu în cursul anilor 1956-1957 şi dedicată, după propria afirmaţie, „celor căzuţi cu faţa spre zorii unei lumi mai bune, drepte şi libere"[2]. Lucrarea, bine individualizată în contextul propriei creaţii, îl reprezintă în acelaşi timp pe autor în esenţa atitudinii sale faţă de actul creator, evidenţiind specificitatea constantă a modului de selectare a lexicului utilizat şi, mai ales, a felului în care acesta este pus să acţioneze în serviciul expresiei. Tinzând spre idealul unui mesaj artistic şi spiritual totodată, Alexandru Paşcanu vizează în compoziţiile sale nu atât originalitatea şi „noul" cu orice preţ, cât autenticitatea, coerenţa şi consecvenţa interioară, fapt care reuşeşte să confere demersurilor sale creatoare puterea de a atrage şi emoţiona.

Având un substrat programatic, ca de altfel toate lucrările simfonice ale compozitorului, „In memoriam" se poate defini, dincolo de intenţiile mărturisite, ca o exteriorizare sonoră a unei atitudini personale, intime, în faţa marii probleme a vieţii şi morţii, pendulând între luptă şi resemnare, elan şi descurajare, acţiune şi contemplaţie. Trebuie remarcat în acest sens că, deşi textul muzical îşi are relativa sa autonomie formală, fiecare detaliu îşi întregeşte profilul prin sugestiile psihologice pe care le poartă cu sine[3].

Arhitectura lucrării, clădită pe tripla reluare a unei teme melodice, se poate nota:

A B A' C A"

suprapunându-se unui tipar de *rondo*, abstracţie făcând de caracter, care este incompatibil cu această formă, definită şi prin particularităţi de gen[4].

---

[1] Publicat în revista Scrieri muzicologice Nr. 3. Iaşi: Conservatorul „George Enescu", 1977; republicat în Studii de muzicologie vol. XIX. Bucureşti: Editura Muzicală, 1985.

[2] v. Bogdan Moroianu, prefaţa la partitură. Bucureşti: Editura muzicală, 1967, p. 3.

[3] „În opţiunea cuiva pentru o anumită structură formală se poate citi o echivalentă opţiune pentru o anumită traiectorie existenţială" (Andrei Pleşu, CĂLĂTORIE ÎN LUMEA FORMELOR - *Critica de artă ca „Introducere la un mod de a fi"* în *Note pentru un eseu asupra valorii de experienţă a formelor*. Bucureşti: Meridiane, 1974, p. 32).

[4] v. Dumitru Bughici, FORMELE MUZICALE. Bucureşti: Editura Muzicală, 1969, p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

O anumită proporţie numerică dintre alineatele discursului face însă posibilă şi o altă interpretare. Astfel, tema de bază A este o *perioadă* de 18 măsuri, alcătuită din două *fraze* a câte 9 măsuri. În reluările A' şi A" se expune doar prima *frază*, deci de fiecare dată câte 9 măsuri. B este o *perioadă tripodică* de 27 măsuri (9+9+9) iar C, care este indivizibil, se etalează pe 35 măsuri, la care se poate adăuga o măsură de *pauză generală* având sensul unei lărgiri suspensive - în total 36 măsuri (= 4x9). Compoziţia apare astfel construită pe multiplu de 9 (dacă scoatem din calcul măsurile de acompaniament ce anticipă de fiecare dată expunerea temei principale precum şi scurta extindere concluzivă), putându-se realiza un grupaj care conturează o construcţie *bistrofică complexă*, A" având rolul unui *epilog*[5]:

A	B	A'	C	A"
(4+) 9+9	9+9+9	(2+) 9	35+1	(2+) 9 (4)
Strofa I		**Strofa II**		**Epilog**

[6]

Această interpretare formală coincide, de altfel, cu însăşi dramaturgia lucrării, cu „şarpanta"[7] ei, perceptibilă spontan-intuitiv în audiţie şi revelându-se adâncit în analiză.

După cum se poate observa, avem de a face cu o arhitectură foarte concisă, un adevărat *lied* orchestral, care subsumează şi o aparte formă variaţională, reieşind din ipostazierile diferite, într-o manieră „extrinsecă"[8],

---

[5] id., DICŢIONAR DE FORME ŞI GENURI MUZICALE. Bucureşti: Editura Muzicală 1974, p. 91.

[6] După cum reiese din schemă, măsurile omise din calcul nu numai că nu contrazic ci, dimpotrivă, subliniază împărţirea făcută. Nu credem că ar fi vorba despre un calcul aprioric din partea compozitorului ci de rezultatul firesc, echilibrat, al unei atente şlefuiri, caracteristică manierei de lucru a acestuia.

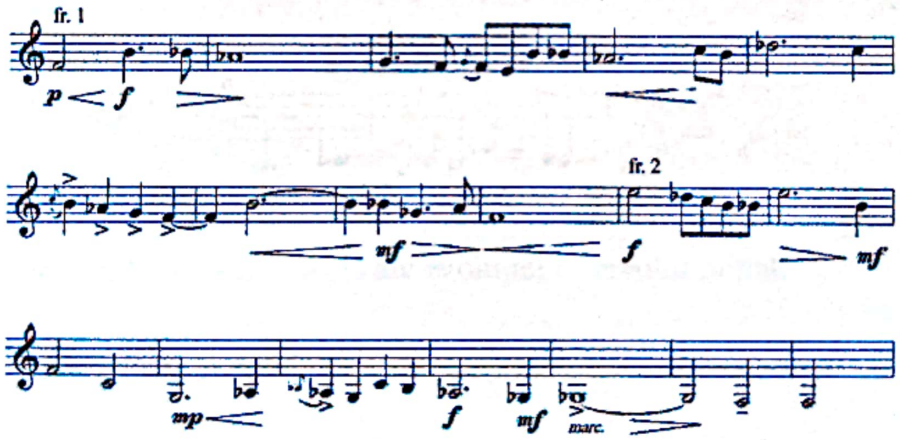
[7] ... pentru a folosi o metaforă adoptată cu referire la pictură, dar perfect adecvată şi în muzică: „suma traseelor după care a fost gândită tensiunea lucrării, traiectoria genezei ei" (Andrei Pleşu, *Compoziţia sau despre formele posibile ale integrării* în *Note pentru un eseu asupra valorii de experienţă a formelor*. Op. cit. p. 81).

[8] Vincent d'Indy, COURS DE COMPOSITION MUSICALE. *Deuxième livre. Première partie*. Paris: Durant, 1909, p. 436. Autorul caracterizează în acest fel „ornamentul polifonic sau contrapunctic" precizând (p. 440): „În această stare polifonică tema subzistă intrinsec; ea nu variază (subl. n.). Variaţiunea circulă în jurul ei, se inspiră din ea, o comentează şi o imită, fără să o atingă sau s-o pătrundă". În lucrarea pe care o comentăm

Scanned with OKEN Scanner

ale temei principale. Păstrând intact conturul melodic al acesteia şi variindu-l doar timbral iar în ultima apariţie şi ca registru, compozitorul îl susţine printr-un acompaniament constituit din formule diferite de *ostinato*. Se obţine astfel o subtilă modulare a coloraturii afective, care oferă interesante posibilităţi de analogie în planul sensibilităţii şi gândirii, originalitatea soluţiei componistice derivând din însuşi substratul programatic al lucrării.

Perioada A se prezintă ca o entitate de sine stătătoare în aspectul său închis, *bifrazic*. Încredinţată în mod inspirat cornului englez (instrument al cărui domeniu specific îl constituie „desenele domoale, leneşe, încărcate de o notă de melancolie sau visare"[9]) melodia de largă respiraţie, evoluând într-un ambitus de aproape două octave, degajă un parfum arhaic, evocator. Intervalica şi modalitatea în care este ea subliniată ritmic, turnurile intonaţionale de discretă sugestie folclorică, predominant descendente, cadenţarea frigică (estompată median prin intercalarea sunetului la, reliefată final prin accentuarea specială şi prin valorile de durată), *dinamica* frământată indicată cu minuţiozitate, tensionează intens această primă expunere tematică:



În prima *frază* se remarcă segmentele unor scări diferite, construite pe aceeaşi finală - fa – impunându-se ca interval caracteristic (alături de

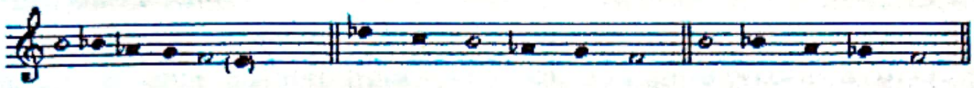
---

Alexandru Paşcanu, fără a se încadra propriu-zis într-o *sintaxă* polifonică, foloseşte acest principiu variaţional.

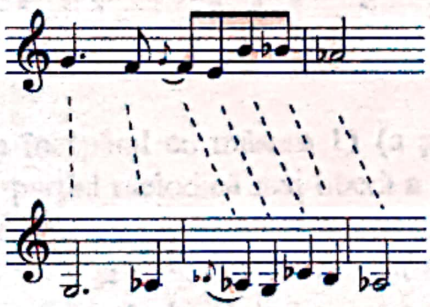
[9] Alexandru Paşcanu, DESPRE INSTRUMENTELE DIN ORCHESTRA SIMFONICĂ. Bucureşti: Editura Muzicală, 1959, p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

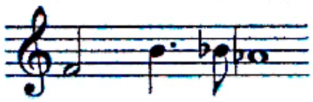
secunda frigică şi cea mărită) tritonul, „misteriosul şi puternicul interval de excepţie" cum îl numeşte Wilhelm Berger[10]:



Începutul *frazei* a doua, care se desprinde de prima printr-un salt de septimă mare susţinut în *crescendo*, marchează culminaţia *perioadei*. Încadrarea mersului cromatic de optimi între două intervale mărite (secunda şi, respectiv, cvarta), cu repetarea sunetului acut mi², conferă expresiei o notă de tragism, potenţată în următoarele măsuri prin prăbuşirea în cvarte descendente succesive, care deplasează discursul instrumentului solist în registrul său grav. După acest moment puternic contrastant faţă de evoluţia melodică anterioară, unitatea secţiunii A se reîntregeşte armonios prin reluarea (m. 13-15) unui contur pregnant din prima frază (m. 3-4), transpus la octava inferioară, cu profilul uşor modificat şi în valori dublate:



De fapt avem în faţă două aspecte ale evoluţiei motivului iniţial:

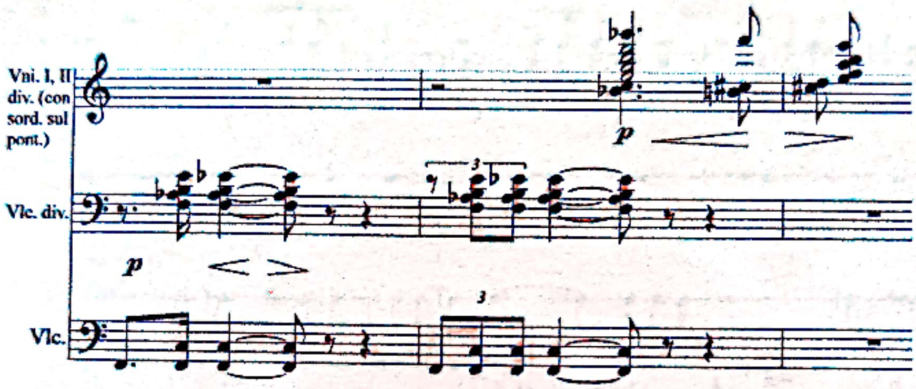


[10] Wilhelm Berger, MUZICA SIMFONICĂ, *Ghid*, vol. III. Bucureşti: Editura muzicală 1974.

Scanned with OKEN Scanner

Adăugând celui de al doilea aspect lărgirea cadențială finală (m. 15-18), l-am putea privi și în sensul unei proiecții sintetice, concentrate a întregii *fraze antecedente*.

După cum am afirmat, un acompaniament *ostinat* precede cu patru măsuri și apoi susține linia melodică, întregind viziunea interiorizată, sublimată a unui cortegiu mortuar[11]. În acest *ostinato*, având un model de bază de două măsuri (în care aspectul armonic și timbral se asociază celui ritmico-melodic)[12]:

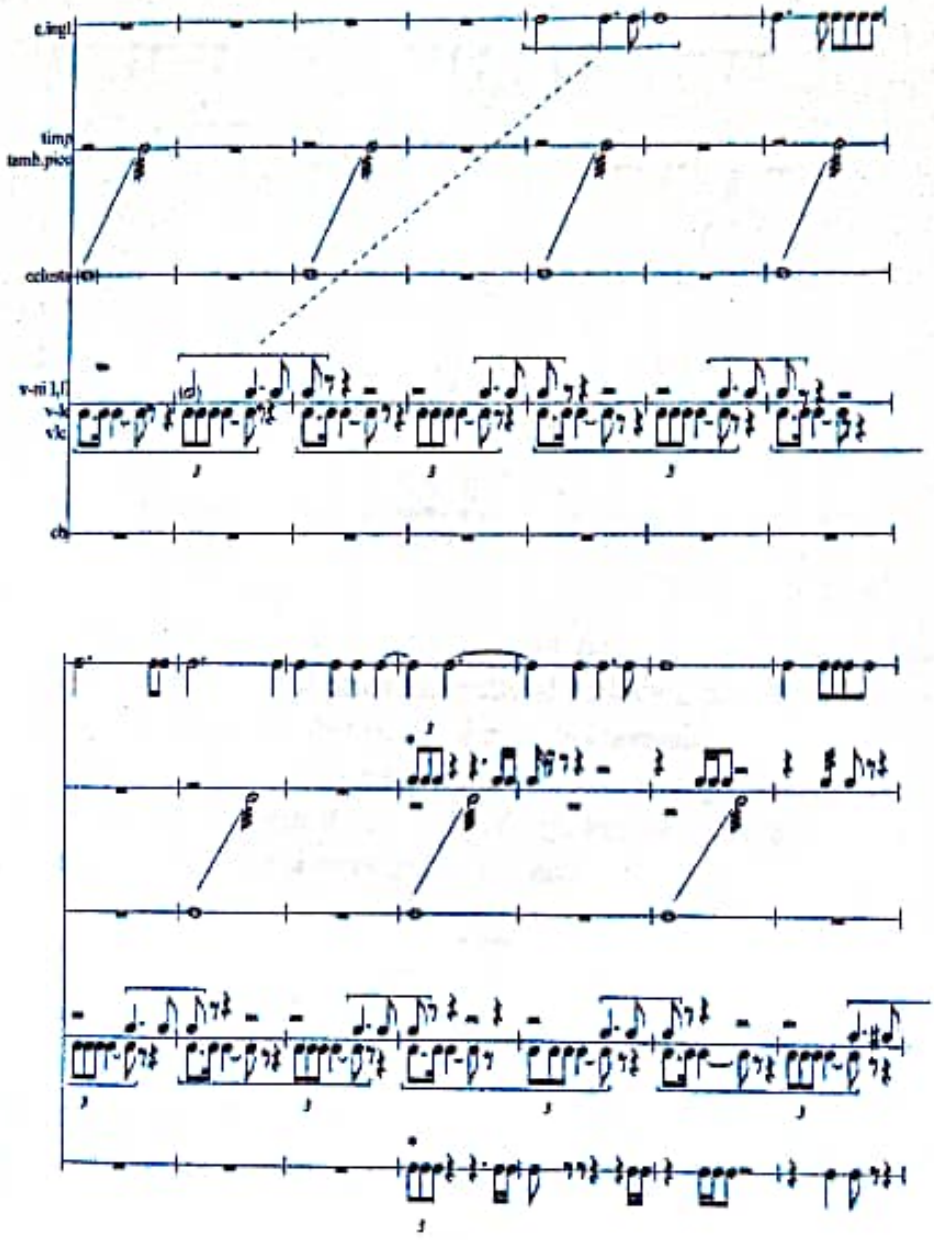


survine o perturbație începând cu măsura 11 (a șaptea din melodie) prin intervenția ritmică și parțial melodică mai liberă a contrabașilor asociați cu timpanii, venind să sublinieze revenirea intervalului caracteristic de triton înspre finalul primei *fraze* și pregătind în același timp culminația. Această intervenție se constituie față de melodie ca o „voce" complementară, angajată într-un dialog expresiv și detașându-se de fapt de restul acompaniamentului. Edificatoare în acest sens sunt și primele cinci măsuri din *fraza* a doua. Iată schema ritmică a *perioadei* A:

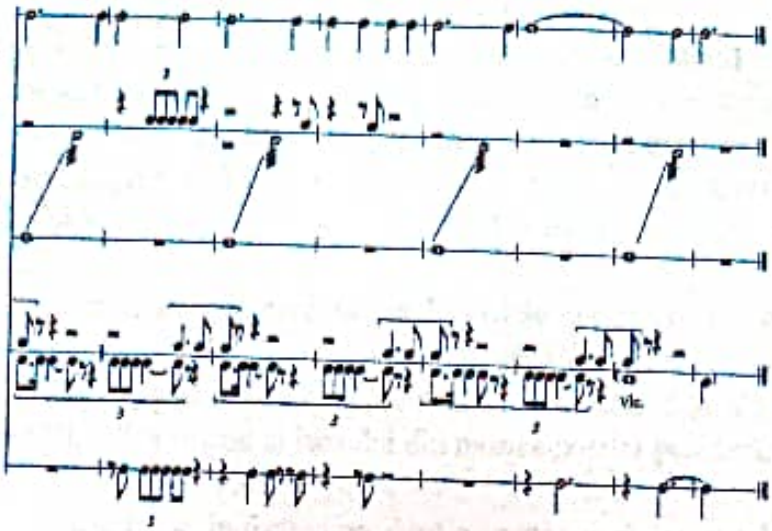
---

[11] „Deseori formulei ostinate i se încredințează și rolul de a crea atmosfera adecvată, sugerând decorul, acțiunea sau plasarea într-un anumit mediu" (Alexandru Pașcanu, ARMONIA, vol II. București: Editura didactică și pedagogică ,1975, p. 31).

[12] Instrumentelor menționate li se adaugă toba mică și celesta, cu rol ritmic și, respectiv, coloristic.



Scanned with OKEN Scanner



Din schemă se mai poate observa că acompaniamentul anticipă, într-o manieră disimulată, ritmul primului motiv al melodici, perpetuându-l apoi, într-un raport mereu schimbat cu restul evoluției acesteia.

Armonia sintetizează pe verticală melodia, sugerându-se vag un raport de *Tonică-Dominantă* într-un ton de fa. Primul acord este minor, cu septimă mobilă melodic și cu cvartă mărită adăugată:

Al doilea, suprapus temporar primului și opunându-i-se ca registru, este un acord major, cu ambele septime prezente simultan, cu nonă mică și de asemenea cu cvartă adăugată (prin enarmonie $solb^3 = fa\#^3$):

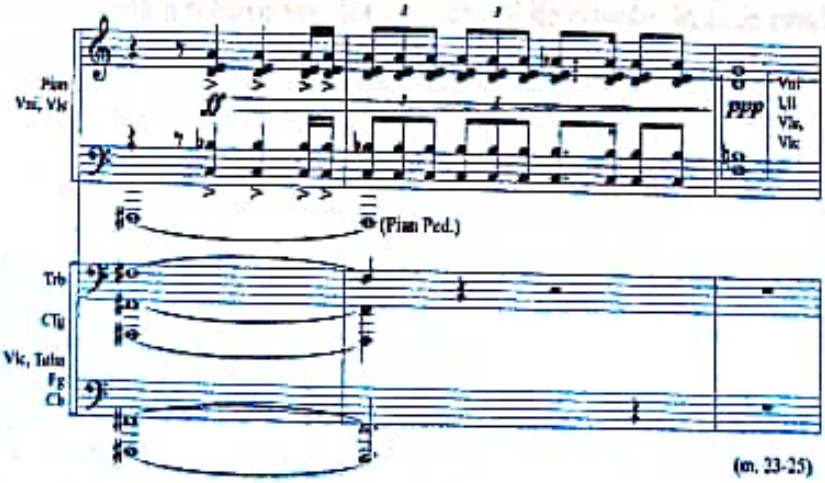
Comprimându-se prin *glissando*-ul convergent al tuturor vocilor, cel de al doilea acord va da naștere unei noi ipostaze a celui inițial – majoră, în răsturnarea a doua, cu cvinta modificată suitor, având și el ambele septime, cu cvartă mărită și sextă adăugate:

Scanned with OKEN Scanner

Prin aportul celestei, acest din urmă agregat armonic continuă să vibreze concomitent cu reluarea celui inițial. Succesiunea armonică menționată subliniază organicitatea tritonului precum și mobilitatea treptelor din scările melodice. Asprimea ciocnirilor intervalice este mult atenuată prin nuanță, registru și transparența orchestrației: rezultă o sonoritate neutră, sticloasă, stranie.

Toate modificările ce survin la etajele superioare ale edificiului sonor se sprijină însă pe prezența constantă a cvintei goale de la baza acordului principal („asemenea conturului reliefului față de linia de orizont"[13]), reflex stilizat al isonului din muzica noastră populară, și vocală dar mai ales instrumentală[14].

Atacat brusc, în *fortissimo*, după o scurtă pauză, începutul B-ului se reliefează cu pregnanță, expresie parcă a unei vii tresăriri de revoltă, înecată însă imediat într-o adâncă descurajare. Remarcabilul efect psihologic este obținut simplu și ingenios: unei pedale grave pe fa#, într-o triplă etajare, încredințată unor instrumente cu mari posibilități sonore (fagot, contrafagot, trombon, tubă, violoncel, contrabas) îi este opusă mobilitatea ritmică a unui plan armonic contrastant, încredințat viorilor și violelor, după cum se poate vedea într-o reducție care evidențiază și rolul sintetizator al pianului:



[13] Al. Pașcanu, ARMONIA, vol. II, p. 310.

[14] Tiberiu Alexandru, *Armonie și polifonie în cântecul popular românesc*. Muzica, 3, 10, 11/1959; 3, 9, 10/1960.

Scanned with OKEN Scanner

Asprimea suprapunerilor intervalice[15] este şi mai mult pronunţată atât prin numeroasele armonice ce se degajă[16], cât şi prin modul de atac (*sul ponticello*) al coardelor, care generează o sonoritate parcă gâtuită în efortul de autodepăşire. Contratimpul sincopat, care subliniază impactul sonor iniţial, evoluează în măsura următoare spre un „parlando", *decrescendo*-ul ritmic fiind însoţit şi de rărire (*molto rallentando*), şi de scăderea intensităţii, şi de atenuarea până la topire a tensiunii armonice, prin eliminarea pe rând a instrumentelor care susţineau pedala, prin apariţia lui lab în acordul suprapus şi, în fine, prin oprirea pe un acord de septimă în răsturnarea a doua, care, intonat de coarde în *ppp*, sună blând şi acrian.

În continuare, B-ul este modelat de frământata unduire a unei coloane sonore unice, principiului monodiei acompaniate din prima *perioadă* opunându-i-se în cea de a doua cel al unei monodii acordice[17]. Aceasta sufere prin nuanţe şi ritm dilatări şi comprimări succesive de amplitudine variabilă, rezultând astfel, în reprezentare muzicală, o alternanţă de flux şi reflux psihic, subtilizată (după cum se va vedea în cadrul decupajului *trifrazic*) prin succesiunile intervalice pe orizontală. Această proiecţie sonoră metaforică aproape că s-ar putea vizualiza, prin raportare la ceea ce, în natură sau în comportamentul uman, se asociază (prin mişcare) agitaţiei, zbuciumului sau durerii: valurile mării, copacii îndoindu-se în furtună, legănarea bocitoarelor în litaniile funebre.

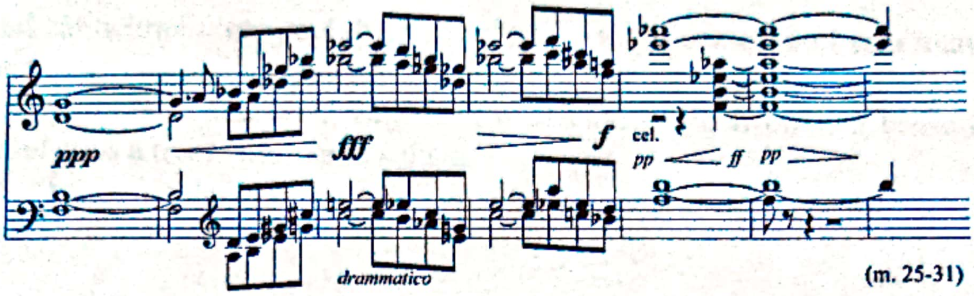
Prima *frază* îşi întregeşte conţinutul muzical şi expresiv printr-o deplasare paralelă a tuturor vocilor cvartetului de coarde, în care predomină salturile şi care este însoţită de mari variaţii dinamice:

---

[15] Trebuie remarcat în acest sens intervalul de triton dintre pedala pe fa# şi fundamentala do a acordului de terţiadecimă - major, cu septimă mică şi nonă mare – al coardelor, interval care marchează în principal opoziţia armonică.

[16] „... am căutat o aglomerare de coarde libere (re, la, do) care, în *ff*, lasă să se degaje din plin armonicele lor, constituind o reunire de rezonanţe pe acest fa#, care are la contrabas o bogată şi deosebită sonoritate" (Al. Paşcanu, într-o scrisoare adresată autoarei acestui studiu).

[17] A se diferenţia de acea „pluralitate monomelodică", prin care Ştefan Niculescu defineşte, la modul cel mai general, omofonia (v. *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore şi raporturile lor cu eterofonia* în Studii de muzicologie vol. VIII. Bucureşti: Editura muzicală, 1972, p. 140).

Scanned with OKEN Scanner

(m. 25-31)

De fapt, s-ar putea vorbi mai degrabă despre un directism general decât despre un paralelism riguros, pentru că, după cum se poate observa din schema intervalică, vocile nu înaintează exact pe acelaşi traseu, astfel încât, dacă ni le-am imagina pornind de la acelaşi sunet, s-ar naşte un fragment eterofonic:

Intervale melodice	- 3m (2M+2m)	3M (4 -)	3M	3M	4p (3+)	‘	2m	3m	4p	‘	6M	2M	‘	3M	3M (4 -)	‘	8-
	- 3m	3M	3M	3M	4p		2m	3m (2+)	4p		6M	2M		3M	3m		7m
	- 3m	2M	3M	4p	3m		2m	3m	4p		6M	4p		4p	2M		6M
	- 3M	2M	3M	3M (4-)	4p		2m	3m	4p		6M	3m (2+)		3m	2M		5p

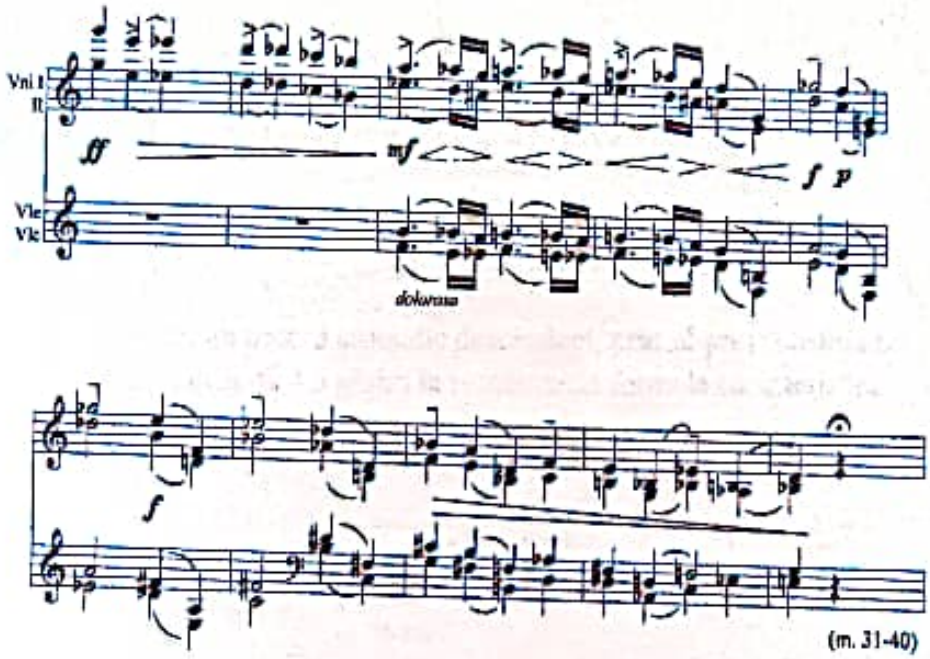
La sfârşit, diferențele dintre voci devin mai pronunțate. Ca frecvență, predomină pe parcurs intervalul de terță (mare şi mică) urmat imediat de cel de cvartă perfectă. Momentele de relief sunt marcate de salturi mai mari (sextă mare, septimă mică, octavă micşorată). Urcuşul melodic abrupt, nefiresc parcă, pe suportul unor armonii goale (nu foarte dure prin ciocnirile pe care le generează dar reci, neatrăgându-se din interior ci succedându-se în virtutea unei propulsii exterioare[18]), sugerează nu atât

[18] Schema etajării intervalice evidențiază preponderența suprapunerilor de cvartă perfectă şi triton față de cele de terță:

vni I-vni II	4p	4p	4p	4p	4p	4p	4p	4p	4p	4p	4p	4p	4p
vni II-vle	3m	3m	4p	4p	3M	5-	4+	5-	5-	5-	3m	3M	3M
vle-vlc	4+	4p	4p	4p	4+	3M	3M	3M	3M	3M	4+	3M	4+

elanul cât neîmplinirea unui dramatic efort, inutil reluat. Efectul este întărit de compozitor prin maniera în care tratează finalul acut de frază: după o încercare de susținere în *ff*, în sensul unei culminații, îl dizolvă brusc în acordul stins a trei instrumente soliste.

În *fraza* a doua se observă o opoziție pronunțată între mersul treptat, cromatic, și cel în salturi:



fapt cu consecințe pe planul expresiei, care devine tânguitoare în primele patru măsuri, neliniștită, întrebătoare parcă, în următoarele, evoluția psihologică suprapunându-se și în acest moment celei structurale[19].

În această ordine de idei merită a fi relevat rolul pe care îl acordă Alexandru Pașcanu, pe întreg parcursul desfășurării poetico-muzicale a

---

În ceea ce privește celelalte raporturi intervalice care se nasc, este evident că paralelismele mai dure apar „îndulcite" prin prezența simultană a altora mai „blânde", vădindu-se multă măiestrie în mânuirea coloritului armonic în cele mai fine detalii:

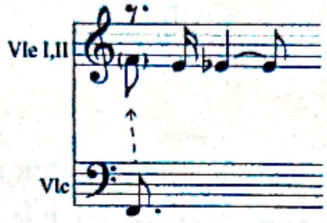
vni I-vle 6m 6m 7m 7m 6M 9M 7M 7M 7M 7M 6m 6M 5p 6M
vni II-vlc 6M 6m 7m 7m 7m 7m 7m 7m 7m 7m 6M 6m 5p 7m
vni I-vlc 9M 9m 10m 10m 10m 10m 10m 10m 10m 9M 9m 7M 10m

(Pentru simplificare, în ambele scheme unele intervale au fost interpretate enarmonic).

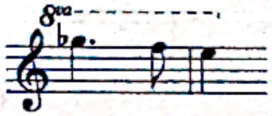
[19] Faptul că efectul expresiv a fost conștient urmărit o dovedește indicația „doloroso", în timp ce pentru prima *frază* compozitorul specificase „drammatico".

Scanned with OKEN Scanner

acestei compoziţii, secundei mici descendente, înglobată în special într-un tricord dar şi sub formă de bicord sau tetracord. Astfel, chiar în prima măsură a acompaniamentului ostinat din A apare:



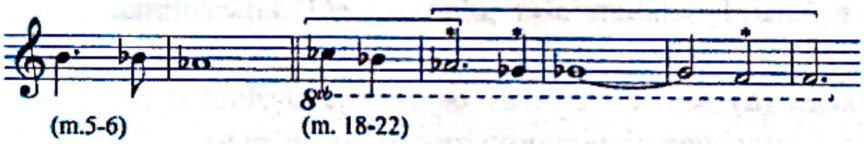
iar la vioara I, ca un răspuns augmentat, în măsura a doua:



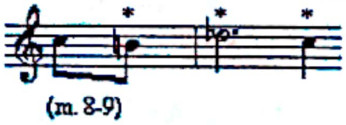
în ambele cazuri un tricord cromatic descendent, primul prin substituire.

În tema melodică o găsim în următoarele formule caracteristice:

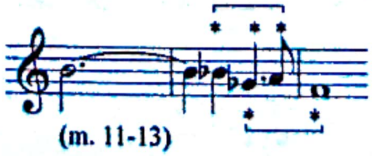
- asociată cu o secundă mare:



- într-o formă ornamentală, implicând şi un salt de terţă micşorată:

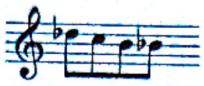


- în cadrul unei polifonii latente, tricordului cromatic asociindu-i-se un bicord:



Scanned with OKEN Scanner

- sub formă de tetracord:



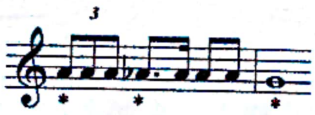
(m. 14)

Chiar şi intervenţia anterior semnalată a contrabaşilor, începând cu măsura 11, se modelează din punct de vedere melodic tot pe îngânarea secundei frigice în diverse variante ritmice:

(m. 11.....22)

Fin întreţesut în trama muzicală, acest component intervalic influenţează în mod evident expresia, subliniindu-i, atunci când este cazul, caracterul depresiv de pios „lamento".

Utilizată şi în sens ascendent, aceeaşi secundă mică îşi schimbă fundamental semnificaţia. De exemplu, prin mutarea bruscă a centrului sonor de pe fa pe fa# în trecerea de la A la B, se crează o ruptură, este marcat un efort, o încleştare, care se va finaliza însă (în începutul deja comentat al B-ului) tot printr-un tricord cromatic descendent:



Prezentarea antitetică a celor două aspecte ale secundei mici – ascendent şi descendent – este, în acest moment de concentrat dramatism, revelatoare în ceea ce priveşte sensul expresiv atribuit fiecăruia.

Revenind la *fraza* a doua din B, se poate remarca „suspinul" bicordic, de asemenea descendent, al octavelor ca şi noua variantă ritmică a celulei tricordice cromatice:

al cărei caracter depresiv este potențat atât prin tripla reluare cât și prin cvadrupla proiectare pe verticală. Caracterului monodic imanent al coloanei sonore, subliniat prin octavele paralele inițiale, i se adaugă în această frază și aspectul unei polifonii latente, născută datorită salturilor mari (până la septimă), care apar însă amortizate tocmai prin raporturile de secundă (mare sau mică) și terță ce se vădesc între planurile sonore apropiate. Ca și în fraza precedentă, cu excepția primelor patru măsuri, paralelismul dintre voci nu este absolut, sensibilitatea auditivă a compozitorului decizând de la un moment la altul. Propulsia monodică și parțial polifonică descendentă a acestei fraze este rotunjită în final printr-un raport pur armonic (pregătit într-un fel și pe parcurs, chiar în cadrul paralelismului vocilor, printr-o sudură acordică evident pronunțată față de prima frază), sensul depresiv fiind și mai mult subliniat prin tetracordul cromatic descendent ce apare în planul melodic superior[20]:

(m. 38-40)

Despărțită de fraza a doua printr-o semnificativă pauză cu coroană (care subliniază suspensia armonică sugerând parcă un moment de ezitare sufletească), fraza a treia se constituie ca un ecou grav al acesteia, prin reluarea într-o variantă concentrată a primelor patru măsuri, acordul în

---

[20] Iată și în acest caz schema intervalelor melodice:

- 3m 2m 2m 2m 2M 2m 2m 2m 2m 2M 2m 2m 2M 2m 2m 2M 7m 7M 2m 7m 7M
- 3m 2m 2m 2m 2M 2m 4p 2m 2m 2M 2m 2m 2M 2m 2m 2m 6m 7M 2m 6m 7M
- 2m 2m 2M 2m 2m 2M 2m 2m 2M 6m 7m 2M 6m 7m
- 2m 2m 2M 2m 2m 2M 2m 2m 2m 6M 7m 2m 6M 7m

2M 7M 7m 2M 7M 6m 2m 6m 3M 2m 4+ 4p
2M 6M 6m 2M 6M 5- 2m 4+ 2M 2m 3M 3m
3m 6M 6M 3m 6M 5p 2M 4+ 3m 2M 3M 3m
2M 7M 6m 2M 7M 5p 2m 5p 3m 2m 4p 3M

Ultimele trei acorduri părăsesc paralelismul, motiv pentru care nu au fost incluse în schemă. În ceea ce privește etajarea intervalică, se remarcă marea frecvență a intervalelor de cvintă micșorată și cvartă mărită: în acest sens, s-ar putea afirma că măsurile 33-34 sintetizează cele două aspecte intervalice caracteristice ale lucrării: secunda frigică și tritonul.

Scanned with OKEN Scanner

reluarea într-o variantă concentrată a primelor patru măsuri, acordul în valori de doimi prezentându-se ca un substitut anacruzic al octavelor paralele:

(m. 40-42)

Ni se oferă un nou şi interesant aspect al evoluţiei intervalice, cu tendinţă de precipitare spre o concluzie. Registrul şi timbrul accentuează caracterul depresiv al celulei tricordice cromatice, care în măsura 42, în condiţii armonice schimbate[21], se lărgeşte până la dimensiunile unui pentacord. După ezitările următoarelor două măsuri (43-44), într-un joc de secunde ce se va transmite tuturor vocilor, afectând şi aspectul vertical:

coloana sonoră urmează panta unei scări descendente cromatizate parţial, în triole de şaisprezecimi, fixându-se temporar pe repetarea frenetică, în registrul foarte grav, a tricordului cromatic în unul dintre aspectele sale de bază:

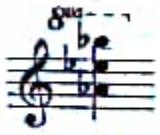
[21] S-ar putea considera ca o deplasare cromatică a unui acord de undecimă mărită cu septimă şi nonă; sonoritatea devine şi mai dură prin prezenţa tritonului la vocile extreme şi a acordului mărit suprapus septimei mici.

Scanned with OKEN Scanner

derivat din:

În acest punct (m. 45), jocului tricordic în octave i se adaugă o oscilaţie interioară de secundă mică iar creşterea sonoră pe care o implică momentul (de notat că pianul se asociază coardelor grave) este însoţită de sunetele lungi sau tremolate ale lemnelor (tot grave: clarinet bas, fagot, contrafagot) şi violelor, sintetizând în parte acelaşi joc de secunde. Purtate de valul *crescendo*-ului, şaisprezecimile îşi schimbă brusc direcţia, impunând contrastul unei figuraţii rezultate din suprapunerea a două intervale mărite – o cvintă şi o cvartă (prin enarmonie)[22]:

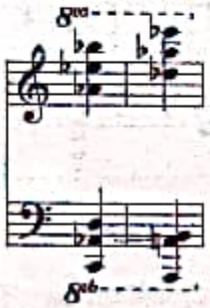
şi care se sprijină pe o pulsaţie de optimi energic accentuate la contrabas, ce pregăteşte culminaţia finalului de *frază*, încredinţată pianului. Este interesantă această culminaţie şi ca concepţie, şi ca efect: peste *tremolo*-ul mâinii stângi, cuprinzând intervalele mărite semnalate anterior, mâna dreaptă loveşte, cu toată forţa permisă de un *ff* acut, un acord de cvinte perfecte suprapuse:



[22] Împreună cu violele şi lemnele se conturează un acord de nonă (apărând şi ca secundă mare) cu cvinta alterată suitor, fără terţă:

mişcarea de pătrimi apărând ca o continuare firească, prin augmentare, a optimilor contrabasului din măsura precedentă:

În fapt, ritmul evidenţiază solistic pianul, pentru că armonic şi coloristic participă şi celelalte instrumente prezente în măsurile anterioare. Din cauza intervalicii şi a diferenţei mari de registru, sonoritatea este seacă, glacială, ca „spărgându-se" literalmente pe ultimul acord (şi mai dispersat armonic), pulverizat parcă prin *glissando*-ul harpei. Iată cele două acorduri finale:



Se poate remarca mişcarea contrară a vocilor în cadrul celor două registre precum şi paralelismul de cvinte şi, respectiv, none mari. În saltul general al vocilor (de cvartă sus, de terţă mică jos) se infiltrează şi o secundă mică ascendentă.

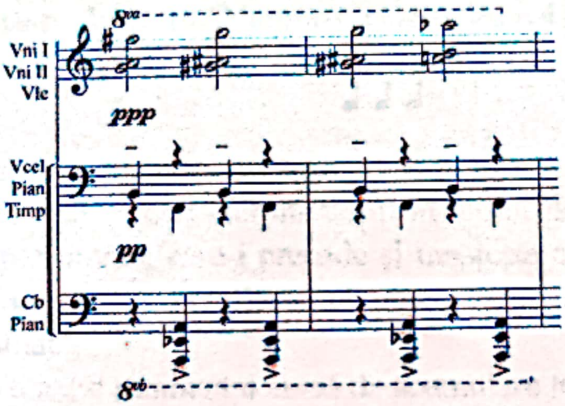
Trecerea spre A' este elegant articulată printr-o măsură intermediară, în care, într-un contratimp de pătrimi, harpa şi timpanii, în *pp*, anticipează trama ritmică a unui nou *ostinato*, impunând din nou intonaţional intervalul de cvartă mărită (Do-Fa).

Intonată de flaut în registrul său mediu spre grav („având ceva din vibraţia unui sentiment puternic dar reţinut"[23]) melodia, deşi cu conturul păstrat intact[24], sună parcă înstrăinată de sine însăşi în noua înveşmântare armonico-timbrală, care, devansând-o cu două măsuri, îi învăluie linia

[23] Al. Paşcanu, DESPRE INSTRUMENTELE DIN ORCHESTRA SIMFONICĂ, op. cit. p. 57.

[24] Este vorba, cum s-a afirmat la început, doar de prima frază.

şerpuitoare, fără a împiedeca însă o netă detaşare. Dincolo de evidentele deosebiri, formula ostinată din A' îşi dezvăluie sub o privire atentă o serie de înrudiri cu cea iniţială şi anume alcătuirea din două planuri opuse ca registru, dimensiunea de două măsuri a modelului de bază precum şi prezenţa celor două elemente intonaţionale specifice întregii lucrări – cvarta mărită şi secunda mică:

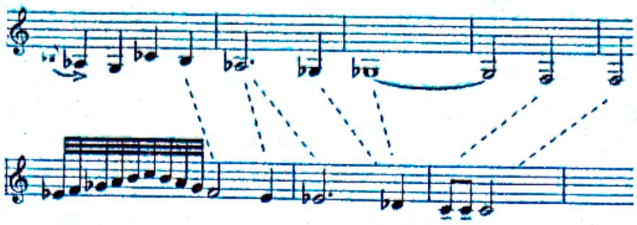


În planul inferior, tritonul Si-Fa se întâlneşte prin Fa cu un acord alcătuit el însuşi din două intervale similare, acord care, fiind foarte grav, nu-l integrează pe Fa ci îi opune o existenţă armonică independentă. Alcătuit din flageolete artificiale, planul superior impune tricordul cromatic într-o triplă etajare, în sens suitor. Subliniat prin valorile de doimi şi prin repetarea sunetelor mediene, acest urcuş apare ca o încercare de rezistenţă psihică la depresivitatea temei melodice, rezistenţă care, în contextul programatic dat, înglobează o clară semnificaţie simbolică.

A patra articulaţie a formei, C, este organic legată de A' prin intermediul a trei măsuri, având funcţiune dublă:

- de lărgire pentru A', substituindu-le într-o formulare concentrată pe cele nouă ale frazei consecvente din perioada iniţială; nonetul fluid al flautului ar corespunde elanului iniţial şi depresiunii ce-i urmase (într-o formă îndulcită, simplificată) iar tetracordul frigic nu este decât o transpunere la cvintă a tetracordului final din aceeaşi frază:

Scanned with OKEN Scanner



- de anacruză pentru C, printr-o celulă ritmică anapestică:

ce va căpăta o mare însemnătate în continuare. Importanța acestei celule este subliniată prin golul sonor şi ritmic din acompaniament, care-i precede şi însoţeşte apariţia, obţinut prin întreruperea flageoletelor şi eliminarea sunetului Si de pe timpul accentuat.

Începe din acest moment o etapă de acumulare tensională, construită de compozitor cu o remarcabilă măiestrie. În creşterea până la culminaţia impresionantă din măsura 89 există mai multe planuri sonore, având fiecare propria ascensiune din treaptă în treaptă. Momentele de „urcuş“[25] nu coincid ci se intersectează subtil. Planurile sonore, legate în general de anumite grupări timbrale, dar fără a se exclude schimburile instrumentale, sunt următoarele:

I - cel constituit din evoluţia celulei ritmice anapestice, convertitse în pregnant semnal sonor (lemne şi alămuri);

II - un plan melodic al coardelor medii şi înalte (viole şi apoi viori);

III - un alt plan melodic, evoluând dintr-un *ostinato* iniţial (violoncel, pian mâna dreaptă şi ulterior fagot);

IV – un *ostinato* ritmico-armonic (contrabas, timpani, pian mâna stângă, toba mare);

V – note ţinute la lemne şi apoi alămuri, jucând rolul unui fundal sonor sau liant pentru unificarea tuturor acestor elemente structurale aparent disparate.

---

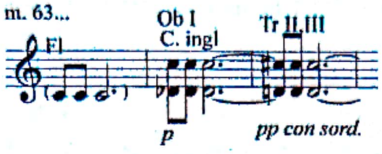
[25] S-ar putea afirma că flageoletele semnalate anterior în A' au prefigurat acest „urcuş“ prin tricordul cromatic ascendent menţionat.

Scanned with OKEN Scanner

Iată şi câteva aspecte ale evoluţiei planurilor sus-menţionate, pornind de la cel iniţial:

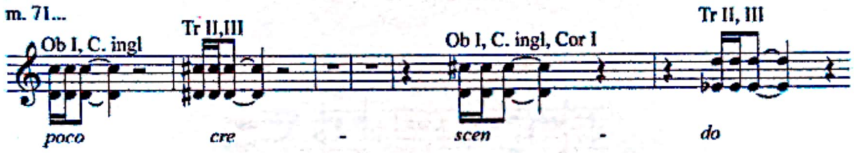
I

Aspectul iniţial - joc de septime mari la interval de secundă mică:

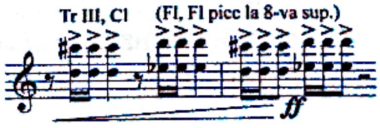


Aspecte ulterioare:

- diminuare, accentuare şi prin contratimp, urcuş pe fondul unui *crescendo* general:

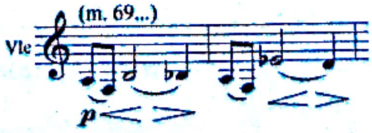


- aglomerare ritmică, supraetajare în acut:



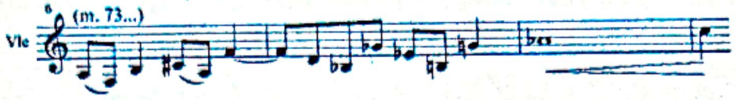
II

Aspectul iniţial – un motiv şi o primă evoluţie a sa prin dilatare intervalică:

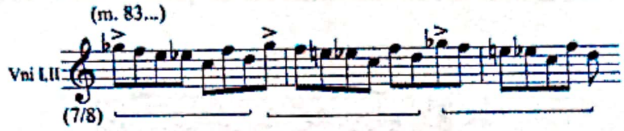


Aspecte ulterioare:

- segmentare, secvenţare, precipitare ritmică:

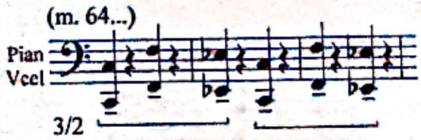


- asocierea cu un tetracord cromatic descendent (de notat accentele care duc la infiltrarea unui metru de 7/8 în cel inițial de 4/4):



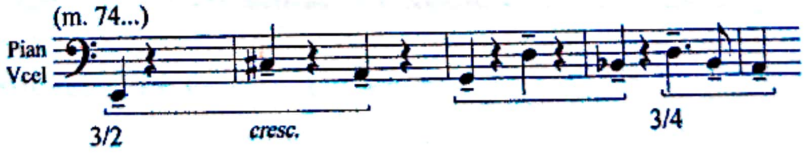
III

Aspectul inițial (de remarcat şi aici sugestia unui alt metru decât cel originar):



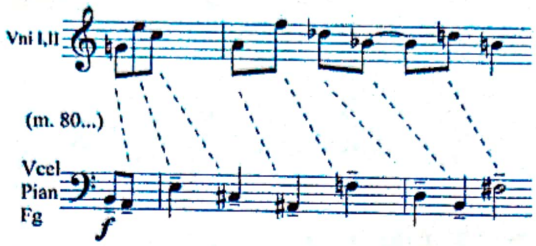
Aspecte ulterioare:

- evoluție melodică, secvențare, lărgire sugerând şi o polimetrie orizontală:

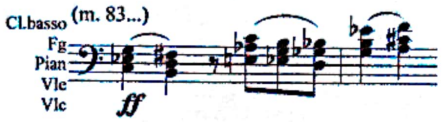


- se contaminează melodic de la planul al doilea prin augmentare şi cu alterarea unora dintre trepte:

Scanned with OKEN Scanner

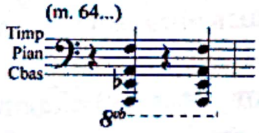


- se adaugă instrumente, se transformă în monodie acordică[26]:



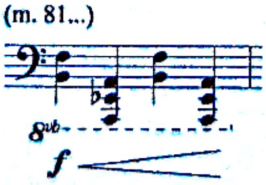
IV

Aspectul inițial:



Aspecte ulterioare:

- este planul cel mai static, singura modificare (în afară de *crescendo*-ul pe care-l urmează concomitent cu celelalte planuri) fiind introducerea timpului accentuat mai întâi la timpani şi apoi la pian, astfel că la un moment dat apare[27]:

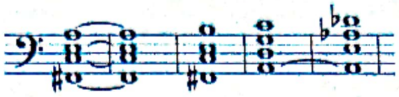


[26] v. nota 16.
[27] De remarcat tritonurile şi secunda mare descendentă.

Scanned with OKEN Scanner

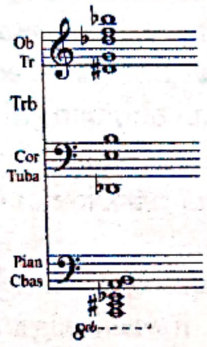
V

Aspectul inițial:



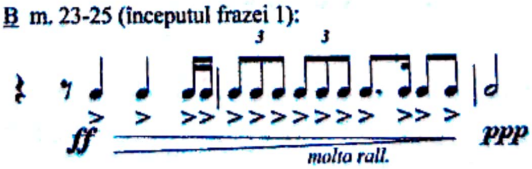
Aspecte ulterioare:

- evoluția se face prin adaosuri și prin deplasarea în sens ascendent a vocilor, până ce se ajunge la:



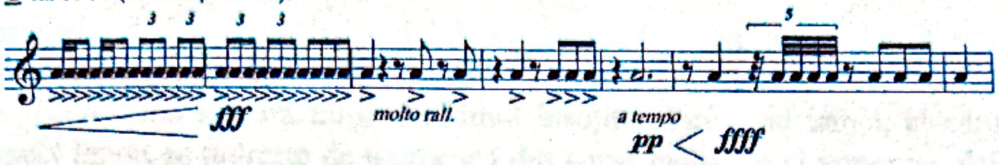
Culminația, care adună în sine toate energiile acumulate, nu se rezumă doar la măsura 89 ci și la cele următoare, inclusiv măsura 93. Ar fi de subliniat în acest moment, pe lângă armonie (mare aglomerare sonoră din extremul grav până în acut), nuanță (*fff* și *ffff*) și orchestrație (prezența întregii mase instrumentale), ritmul, venind parcă să finalizeze pe plan volitiv superior tendințe vădite la începutul și sfârșitul perioadei B. Iată pentru argumentare schemele ritmice comparate:

B m. 23-25 (începutul frazei 1):



B m. 46-48 (sfârșitul frazei 3):

C m. 88-94 (culminaţia finală):

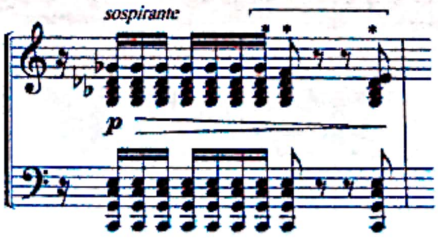


Este evident că ultima versiune apare ca o lărgire şi o sinteză a celor anterioare. În acest fel, în pofida diferenţelor mari de tratare şi, implicit, de expresie, între B şi C se stabileşte o legătură subterană subtilă, continuitatea percepându-se şi psihologic în contactul direct cu muzica.

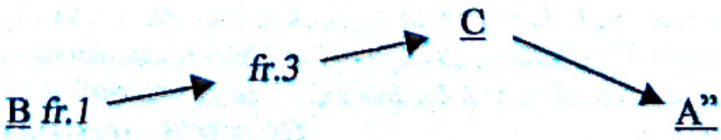
Totuşi, şi de data aceasta elanul se frânge şi încheierea se face în *pp*. Dacă pe linia trasată de însuşi autorul am considera cele două episoade intermediare ca actualizări, în condiţiile unei intense participări emoţionale, a unor suferinţi şi eforturi eroice trecute, finalurile tranşante pot fi interpretate şi în sensul unei reproiectări în istorie, a unei detaşări temporale şi sufleteşti.

Secţiunea finală A" este încredinţată în întregime corzilor. Funcţia sa de „epilog" în dramaturgia lucrării este subliniată atât prin pauza generală care se interpune, cât şi printr-o nouă indicaţie de tempo – *Largo* în loc de *Lento*. Ea reiese însă şi din modalităţile intrinseci de tratare muzicală.

Prima măsură din cele ce preced expunerea temei melodice reia transfigurat începutul B-ului:



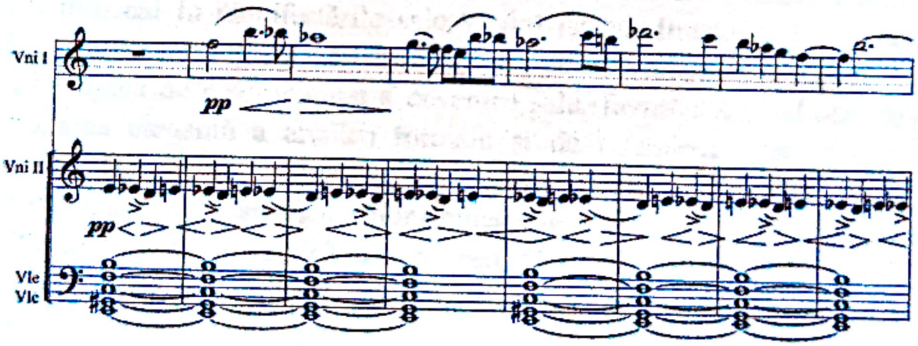
Ritmic, acest moment poate fi considerat ca punctul terminus al unui arc evolutiv, marcând relaxarea unei tensiuni ce atinsese vârful la sfârşitul episodului C:



Intonațional, prezența tricordului cromatic (revenit la aspectul său descendent, depresiv), îndeplinește un rol similar.

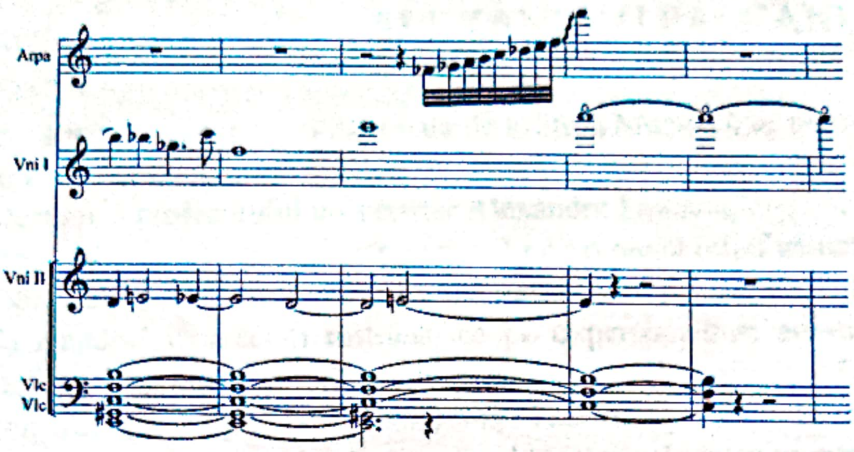
A doua măsură inițiază ultimul însoțitor *ostinat* al temei, al cărui aspect înnoit se nutrește de asemenea din surse melodice și armonice deja exploatate[28]. Sprijinindu-se pe sonoritatea stinsă (*ppp*) a unei pedale multiple, unduirea de secunde mici (în *pp*) a acompaniamentului se desfășoară în continuare în stare pură, nuanțată de fine creșteri și descreșteri și marcată de mici accente ce introduc în ordinea binară neliniștea unui metru ternar. Se crează astfel un câmp sonor transparent, deasupra căruia tema, încredințată viorilor prime, se înalță într-o plutire diafană, dematerializată parcă.

Încheierea este de o delicatețe rară. Instrumentele se retrag pe rând din grav spre acut iar un *glissando* (ascendent de data aceasta) al harpei punctează ultimul sunet al viorii, un flageolet natural, care se va menține izolat până la stingerea totală a sonorității, ca o topire a gândului în vis și legendă:



[28] În acest sens, modalitatea de variere a acompaniamentului *ostinat* al celor trei apariții tematice – A, A' și A" -, subordonându-se și în același timp valorificând plurimodalismul melodic, poate fi privită ca un excelent și edificator exemplu de „polivalență armonică" (v. Eduard Terényi, *Problema polivalenței în armonia modernă* în Lucrări de muzicologie, vol.1. Cluj: Conservatorul „G.Dima", 1965, p. 95).

Scanned with OKEN Scanner



Circumscris în exclusivitate perimetrului conceptional al lucrării abordate – piesa simfonică „In memoriam" de Alexandru Paşcanu -, prezentul studiu s-a edificat treptat din dialogul direct cu partitura şi cu materializarea sa sonoră, identificându-se cu însuşi acest dialog.

Sensurile expresive propuse (pe temeiul unei detalieri analitice care nu s-a dorit, în ciuda aparenţelor, o „autopsie", ci observarea atentă a unui organism muzical în manifestările sale vitale) îşi au, firește, indicele de relativitate subiectivă[29]. Incontestabilă rămâne însă încărcătura emoţională în sine, în logica de nezdruncinat a devenirii sale, favorizată fiind atât de proporţionarea elegantă a arcuirii formale şi de mânuirea măiestrită şi constant eficientă a materialului sonor fundamental, precum şi de ingeniozitatea şi plasticitatea soluţiilor orchestrale.

Toate aceste date indică o certă reuşită componistică, ce poate fi luată în considerare în contextul lărgit al unor eventuale generalizări stilistice.

ooooo**OOO**ooooo

[29] „Mărturisesc sincer că multe din fenomenele, proporţiile şi implicaţiile dezvăluite nu le-am gândit, dar, probabil, le-am intuit (să zic: inconştient?). Cert e că le-ai detectat şi demonstrat..." (Alexandru Paşcanu, după lectura studiului, într-o scrisoare adresată autoarei).

Scanned with OKEN Scanner

„Celor mai curate glasuri"
Cântece pentru copii de ALEXANDRU PAŞCANU[1]

Printre recentele apariţii patronate de Editura Muzicală se numără şi o culegere de cântece pentru copii purtând semnătura de autoritate a compozitorului şi profesorului universitar Alexandru Paşcanu.

Autor al unor compoziţii ce punctează cu pregnant relief genurile pe care le reprezintă în contextul muzicii româneşti contemporane, definindu-l, în pofida numărului oarecum restrâns, ca pe o personalitate artistică de neconfundat (cum sunt lucrările simfonice sau vocal-simfonice *Poemul Carpaţilor*, *Marea Neagră*, *In memoriam*, *Toccata*, poemul de curând încheiat *Pro Humanitate* sau, în sfera camerală, *Dipticul* pentru orchestră de coarde, ciclul de *Nocturne* pentru pian, corn şi pian, violoncel şi pian, *Suita* pentru pian, *Balada* pentru clarinet şi pian/clavecin sau orchestră; cum sunt, de asemenea, tulburătoarele poeme corale *Bocete străbune* şi *Festum hibernum*, celebrele *Variaţiuni corale pe tema „Chindiei"* sau alte numeroase piese corale de mai mică anvergură dar de largă răspândire), autor, totodată, al apreciatelor lucrări teoretice Despre instrumentele muzicale şi, mai ales, Armonia („lucrare unică în literatura noastră de specialitate prin lărgimea orizontului abordat, prin unele temerare pătrunderi în fenomenul muzical contemporan şi – nu în ultimul rând – prin ingeniozitatea soluţiilor pedagogice adoptate" – cum a sunat o apreciere emisă de compozitorul Sergiu Sarchizov după prima apariţie), Alexandru Paşcanu a dedicat de-a lungul anilor numeroase eforturi creatoare şi îmbogăţirii literaturii muzicale destinate celor mici.

„Iubesc copiii cu o statornică şi nostalgică ardoare. Ei ne înfrumuseţează cu adevărat viaţa. Iată de ce am întrerupt nu o dată partitura simfonică pentru a aşterne o melodioară pentru două voci, poate uşor false dar pline de suavitate, ale copiilor. Chiar şi în muzica simfonică, atunci când am vrut să exprim destinderea, imaginea radioasă a păcii, am recurs la candoarea glasurilor de copii" – mărturisea compozitorul într-un interviu radiofonic prilejuit de obţinerea celui de al doilea premiu - „Zecchino d'argento" („Bănuţul de argint") – la cea de a 22-a ediţie (1979) a prestigiosului concurs internaţional al cântecelor pentru copii „Zecchino

[1] Publicat în Revista Muzica, 2/1984.

Scanned with OKEN Scanner

d'oro" („Bănuțul de aur") de la Bologna – Italia, pentru cântecul *În tabără* (în traducere italiană: *Un sole tutto mio*).

Iar cu altă ocazie:

„Toți compozitorii, indiferent de genul de muzică căruia ne-am dedicat, suntem datori copiilor un cântec bun. Pentru asta, însă, se impune o precizare de direcție: când compui pentru copii nu trebuie să te cobori la mintea lor, ci să te înalți la puritatea, prospețimea și dinamismul vârstei lor de aur și de azur".

Rezumată delicat în titlul-dedicație *„Celor mai curate glasuri"* al culegerii amintite la început, această dublă profesiune de credință vibrează în conținutul de sunet și cuvânt al fiecărei pagini a acesteia, găsindu-și ecou și în inspirata prezentare grafică realizată de Anton Dragoș, care sugerează prin desen și culoare lumea ingenuă a cărților de povești, cu o notă de șăgalnică veselie.

Cele 18 piese prezentate, scrise pentru una, două sau trei voci, variate ca dificultate de execuție – de la cele simple pentru preșcolari (*Să cântăm rintintinește, Șade rața pe butoi, De-a trenu', Unu, doi*) sau accesibile oricărui cor școlar bine îndrumat (*Suntem ai țării fii, Țara cea mai frumoasă, Imn neatârnării, Ah, ce bucurie..., Cartea, Clasa noastră, Hai, trenușule, În tabără, Din vacanță ne-amintim*) la cele mai dificile (*Anotimpurile, Cei mai veseli pionieri, Cântecel de voie bună, Cântecul iubirii*) sau chiar de virtuozitate (*Chindia*) – nu sunt de fapt noutăți. Compuse pe parcursul a două decenii (1961-1981) și lansate rând pe rând în circuitul practicii muzicale, ele și-au avut fiecare propria „biografie", mai mult sau mai puțin spectaculoasă, dar figurând, în general, printre cele mai îndrăgite cântece din repertoriile corurilor de copii, fapt demonstrat de prezența în numeroase publicații colective, în concerte sau concursuri școlare, în înregistrări Radio sau Electrecord, depășind uneori, cum s-a menționat, chiar granițele țării (și cântecului *În tabără* i s-ar putea alătura, în acest sens, *Chindia*). Înmănunchierea acestor cântece într-un album de autor are, deci, în primul rând semnificația unei consacrări valorice. Este evidențiată însă, în același timp, o latură distinctă, deloc neglijabilă, a creației compozitorului Alexandru Pașcanu, care implică, așa cum s-a putut vedea, atât disponibilități afective aparte cât și conștiința unei nobile misiuni educative, îndeplinite, aș adăuga, cu o exemplară onestitate și dăruire profesională și, totodată, cu un autentic har – pedagogic dar și artistic propriu-zis.

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, fiecare dintre aceste cântece, indiferent de vârsta căreia i se adresează, este o adevărată bijuterie de gen, perfect individualizată în sine şi memorabilă ca atare, în care toate mijloacele de expresie, selectate cu rafinat discernământ de la caz la caz, îşi justifică în ultimă instanţă existenţa în contextul dat prin adecvarea la un acelaşi unic scop final: stimularea plăcerii de a cânta şi, prin ea, modelarea benefică a sensibilităţii şi caracterelor fragedelor personalităţi umane în formare. Iată de ce refrenul poetic al cântecului *Ah ce bucurie...* („Ah ce bucurie / E-ntr-o poezie / Pe o melodie / Care-o cânţi cu drag") ar putea fi considerat ca având o valoare emblematică pentru întreagă această culegere.

Concepute fie de însuşi compozitorul, fie de alţi autori (Georgeta Moraru, Nicolae Dumbravă, Felicia Donceanu, Mircea Radina) dar tot în cadrul intenţional precizat de cel dintâi, textele poetice sunt pline de miez şi de foarte bună calitate sub raportul lexicului utilizat (este, astfel, de remarcat prezenţa majoritară a cuvintelor cu sens pozitiv, evocând latura de lumină, bunătate, frumuseţe şi dragoste a vieţii, sintetizată în multe exemple şi prin intercalarea, cu efect tonic, stimulativ, a afirmaţiei absolute „Da!"), fiind de fiecare dată altfel atrăgătoare (prin umor sau gingăşie, elan sau lirism, seninătate jucăuşă sau tandră gravitate...) şi, unori, chiar amuzante (prin prezenţa unor alăturări silabice fanteziste). Pivotând în jurul câtorva teme fundamentale (*jocul* - în aspectele sale formative, *şcoala* – cu luminile cărţii şi rigorile unei munci organizate, *vacanţa* – cu nezăgăzuitele sale bucurii dar şi cu prilejurile multiple de lărgire a orizontului cognitiv, *dragostea şi respectul faţă de părinţi*, *dragostea faţă de natură* - în formele sale însufleţite sau neînsufleţite şi, ca un corolar, *dragostea faţă de ţară* - cu trecutul şi prezentul ei) pe fundalul conştientizării actului de a cânta şi a forţei constructive a acestuia, toate textele sunt adaptate puterii de înţelegere şi universului imaginativ sau sentimental al copiilor, răspunzând firesc principalelor preocupări şi născândelor aspiraţii din diferite momente ale creşterii lor şi solicitând astfel o participare psihică activă, chiar entuziastă.

Se impune însă o precizare esenţială: aceste texte poetice nu rezistă în sine, în pofida multiplelor lor virtuţi. Realizate pe baza preexistenţei textului muzical, cu scopul de a-l ilustra, i s-au pliat cu fidelitate acestuia până la perfecta simbioză, fapt ce explică şi marea varietate a versificaţiei. „Poeziile" din culegerea lui Alexandru Paşcanu nu s-ar putea, deci, recita (cel puţin nu cu efectul scontat!): ele trebuie să fie cântate, şi s-ar putea face

Scanned with OKEN Scanner

un studiu aparte în legătură cu diversele ipostaze ale relației dintre versul poetic și rândul melodic, vizând potrivirea rimelor cu structura motivică, a cadenței literare cu ritmul muzical, a sonorității cuvintelor cu conturul melodic propriu-zis, etc. și țintind spre dublul rezultat de a face poezia să cânte și muzica să vorbească, cu maximum de eficiență și plasticitate expresivă.

Deși important, acesta nu este singurul aspect care să justifice puterea de atracție asupra copiilor a cântecelor lui Alexandru Pașcanu, cele mai multe argumente fiind oferite de latura pur muzicală a acestora.

Analiza muzicii trebuie să aibă însă în vedere de la bun început limitele pe care, în mod deliberat, compozitorul și le autoimpune, pornind de la corecta evaluare a posibilităților de emisie și de expresie sonoră ale fragilului instrument care este vocea copilului la diferite vârste, posibilități pe care le pune simultan în ecuație cu capacitatea de percepție auditivă a acestuia, cu disponibilitățile reale de a rezona spontan și sincer la muzica ce i se oferă spre execuție, cu tendințele motrice firești, cu gradul normal de concentrare psihică. Această autolimitare nu implică însă o constrângere simplistă ci doar circumscrierea și totodată adâncirea într-un univers sonor și psihic particular, cu legi proprii, angajând plenar atât finețea orchestratorului experimentat cât și intuiția infailibilă a pedagogului prin vocație; angajând în totalitate (chiar dacă selectiv din punct de vedere al mijloacelor) măiestria componistică. S-ar putea astfel vorbi despre un proces de esențializare a actului creator la diferite nivele de structură, exemplificativ fiind în această ordine de idei chiar primul cântecel al colecției (*Să cântăm rintintineşte*) care, având la bază doar patru sunete (do, re, mi, fa) și trei valori ritmice (pătrime, optime și doime) cumulează miniatural toate atributele unei alcătuiri formale desăvârșite: o evoluție motivică ingenios gradată ca ambitus, intervalică, ritm, o dialectică riguros cumpănită a repetării și varierii, o elegantă curbă a devenirii melodice cu reliefarea eficientă a unei culminații, echilibrata simetrie a unei bistroficități.

Extins progresiv de la cântec la cântec, ambitusul vocal general se înscrie între Sol și la^1 (două octave plus o secundă mare), aceste extreme fiind însă utilizate cu deosebită prudență, cea acută chiar o singură dată (în *Chindia*) și atunci facultativ. Ambitusul unei singure voci nu depășește duodecima, cel mai frecvent fiind prezent cel de octavă (8 cântece) urmat de cel de nonă (7 cântece). Statistic vorbind, sunetele întrebuințate cel mai

Scanned with OKEN Scanner

mult se situează între do şi re¹ (zona cea mai comodă, de maximă cantabilitate vocală şi totodată cea mai frumos timbrată a glasului copiilor), celelalte sunete venind să împlinească economicos discursul fie armonic (în registrul grav), fie cu o nuanţă de strălucire suplimentară (în acut), în momente întotdeauna bine alese şi bine pregătite, aşteptate şi realizate cu satisfacţie în actul execuţiei.

Cântarea firească, relaxată este favorizată şi de structura intervalică a melodiilor, şi în această direcţie fiind de sesizat aceeaşi severă cenzurare. De o solicitare intensivă se bucură astfel intervalele dintre primă şi cvintă (cu totul izolat, cu justificare specială în context şi numai în sens ascendent mai apar sexta mică, septima mică şi octava), în general în ambianţă diatonică, excepţie făcând unele expresive sensibilizări sau intervale mărite şi micşorate strecurate în ţesătura vocală a cântecului *Anotimpurile*, dar şi aici pe temelia tot naturală a modului „acustic 1".

În ceea ce priveşte metrica, este de remarcat că, în afară de *Cântecul iubirii* şi de secţiunea mediană a *Chindiei*, unde se foloseşte măsura 4/4, sau de cântecul *Anotimpurile* edificat pe legănarea măsurii 3/4 (într-o îmbinare complementară a iambului cu troheul), toate celelalte cântece (inclusiv *Chindia* în părţile extreme) sunt scrise în măsura 2/4, măsură având cea mai mare frecvenţă în folclorul copiilor şi în melodiile româneşti de dans, fiind deci cea mai favorabilă unor desfăşurări alerte, potrivite temperamentului juvenil.

Pulsaţia ritmică nu este îngreunată nici de diviziuni excepţionale şi nici măcar de o prea frecventă mărunţire prin şaisprezecimi (cu excepţia triolelor şi a freneziei agogice din *Chindia*). În schimb, pe baza celorlalte valori, în combinaţii diverse şi în asociere şi cu evoluţia intervalică, se ajunge la o multitudine de aspecte meloritmice, generând o structură motivică bogată, aptă a conferi fiecărui cântec o fizionomie distinctă.

Îmbinarea vocilor în alcătuirile bi- şi trivocale ale culegerii *Celor mai curate glasuri* se face cu egal meşteşug, constituindu-se într-un alt factor de atracţie, atât prin diversitatea soluţiilor polifonice adoptate (de la evoluţia izoritmică la cea în valori inegale sau în mişcare alternativă, de la mersul paralel la cel oblic sau contrar, implicând chiar unele momente eterofonice – ceea ce asigură şi vocilor secundare un rol interesant) cât mai ales prin frumuseţea armoniei rezultante, tonal-funcţională în esenţă dar îmbogăţită nu de puţine ori prin subtile turnuri modale.

Scanned with OKEN Scanner

Fără a fi considerat indispensabil (este adăugat ca anexă la volum), acompaniamentul de pian are darul, atunci când este folosit, de a dinamiza desfăşurarea vocală prin oportune impulsionări ritmice şi melodice, precizându-i şi rotunjindu-i cadrul armonic, pigmentându-l chiar, uneori, suplimentar prin bine dozate îndrăzneli, inaccesibile în general copiilor ca execuţie, dar savurate copios ca ambianţă sonoră.

Stereotipia formală a acestor cântece, în care acompaniamentul tocmai pomenit are aproape invariabil rolul de a prefaţa o schemă bistrofică - simplă sau de tipul cuplet-refren / refren-cuplet (fac excepţie doar *Şade raţa pe butoi* şi *Hai trenuţule!* care sunt monostrofice, *Anotimpurile* şi *Chindia* edificate pe principiul variaţiunii), ar putea fi considerată un defect dacă nu ar fi vorba de un mod de existenţă fundamental al cântecului dintotdeauna. În plus, pe fundalul acestei stereotipii, graficul traseelor melodice reliefează de fiecare dată o arhitecturare de mare fineţe a spaţiului sonor dat, în variante pline de fantezie, sprijinite pe urmărirea atentă atât a unei logici de succesiune fără fisură cât şi a unei gradaţii expresive fireşti, cu efect psihologic spontan şi eficient.

Toate aceste calităţi, detectabile la examenul direct al partiturii *Celor mai curate glasuri*, au fost puse cu strălucire şi irezistibilă forţă de convingere în evidenţă prin discul Electrecord omonim, care a secondat-o la scurt interval de timp printr-o fericită şi probabil intenţionată coincidenţă, într-o prezentare grafică la fel de reuşită şi amuzantă (semnată de Valentin Săhleanu), disc în care, dacă sunt omise două-trei titluri ale culegerii, figurează în schimb altele noi (*Iubim acest pământ*, *Un cântec pe note... din catalog*, colindele *Scoală, scoală, gazdă mare* şi *Florile dalbe*, pastelul coral *Iarna pe uliţă*), completând astfel portretul stilistic al compozitorului Alexandru Paşcanu în ipostaza creatorului de cântece pentru copii, mereu activ şi inspirat.

Ceea ce răzbate în plus din execuţiile cizelate şi pline de vervă (aparţinând corurilor de copii: „Greieraşul" al Liceului de artă „George Enescu" din Bucureşti dirijat de Daniela Grigore Tudoracescu, al aceluiaşi Liceu dirijat de Eleonora Tomescu, al Radioteleviziunii dirijat de Elena Vicica şi Eugenia Văcărescu-Necula, „Camerata infantis" al Filarmonicii din Braşov dirijat de Nicolae Bica, al Liceului Pedagogic din Bucureşti dirijat de Jean Lupu şi „Piccolo coro dell'Antoniano" dirijat de Mariele Ventre) este o autentică şi contaminantă bucurie de a cânta (cu efect terapeutic chiar şi asupra ascultătorului matur), fapt ce demonstrează că

Scanned with OKEN Scanner

dragostea şi priceperea cu care au fost scrise aceste cântece şi-au găsit într-adevăr un sincer ecou în inimile şi sensibilitatea tinerilor destinatari.

Post scriptum

Intenţionam să termin acest studiu prin rândurile de mai sus când un anunţ depistat în paginile unui cotidian de mare tiraj[2] mi-a oferit o altă încheiere:

„Distincţie. Cea de a 26-a ediţie a cunoscutului festival <<Zecchino d'oro>>, organizat cu participarea corului de copii <<Antoniano>> din Bologna, a fost câştigată de cântecul românesc *Ah ce bucurie!* de Alexandru Paşcanu".

Pentru a înţelege adevărata semnificaţie a acestei premieri (care o reeditează la o treaptă superioară pe cea din 1979), trebuie precizat că în acest concurs verdictul este dat de un juriu alcătuit în exclusivitate din copii ai ţării gazdă şi că acest juriu are de ales, după o serie de selecţii preliminare, între 12 melodii finaliste, 6 italiene şi 6 reprezentând toate continentele, ţările reprezentante schimbându-se de la an la an (în ediţia 1983, de pildă, România reprezenta Europa de Est).

Iată deci cum încă un cântec al lui Alexandru Paşcanu, după ce a fost cântat şi îndrăgit de copiii români, a trecut hotarele tărâmului de sensibilitate ale copiilor italieni (asemănători în fapt tuturor copiilor lumii), propulsat de aripile puternice ale valorii autentice în zbor avântat de pacific porumbel, ca un început de împlinire a unui alt gând drag compozitorului, şi anume de a face ca „frenezia muzicii să se cuibărească la timp în sufletele oamenilor anului 2000".

ooooo OOO ooooo

[2] România Liberă, XLI, nr. 12.157, vineri 2 decembrie 1983, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU PAŞCANU: *„Pro Humanitate"*[1]

Poemul vocal-simfonic „Pro Humanitate" a fost terminat de Alexandru Paşcanu în vara anului 1983, după o gestaţie de mai bine de 10 ani, primele schiţe datând din 1972. Cazul nu este izolat în creaţia nu foarte amplă a acestui compozitor, pentru care nu arareori chiar cântecelul dedicat copiilor poate constitui obiectul unor migăloase reveniri. Mai mult, în partitura unor lucrări mai ample pot surveni modificări chiar după verificarea oferită de o primă audiţie, cum s-a întâmplat, de pildă, cu *Nocturna* pentru pian, cu *Toccata simfonică* sau chiar cu *Poemul „Pro Humanitate"*, în care, în urma primelor repetiţii, au fost adăugate intervenţiile corului de copii, în partea centrală şi în final.

Pe parcursul unei asemenea elaborări, mai mult sau mai puţin lente dar susţinute întotdeauna cu perseverenţă până la capăt, se şlefuiesc atât ideile diriguitoare ale travaliului componistic cât şi materialul sonor în utilizarea sa particularizată. Dezavuând şi teoretic şi practic experimentul muzical în sine, Alexandru Paşcanu optează astfel categoric pentru produsul artistic finit, oferit ca atare atât interpreţilor cât şi audienţei publice. Atunci când va fi tentată, noutatea utilizării anumitor procedee de tehnică componistică va fi în prealabil temeinic verificată, fiind înglobată organic în contextul structural dat, subordonat la rândul său unei logici expresive fără fisură.

Poate de aceea în toată creaţia lui Alexandru Paşcanu nu există lucrare, indiferent de dimensiuni, care să nu aibă relief expresiv, aşa după cum nu există lucrare care, în urma detalierii analitice, să nu dezvăluie faţete diverse ale perfecţiunii de realizare, reflex atât al meşteşugului conştient cât şi al intuiţiei, angajată permanent într-un subtil proces de decantare şi validare. Drept urmare, în receptarea acestei creaţii pregnanta individualizare a fiecărei lucrări în parte duce mai degrabă la recunoaşterea acesteia în datele sale inconfundabile decât la sesizarea unor trăsături vizând perspectiva globală a unui anume limbaj. Altfel spus, eşti tentat ca cercetător să constaţi personalitatea certă a unor opusuri înainte de a circumscrie un stil de autor.

---

[1] Apărut într-o primă versiune în revista Muzica, 5/1987.

Scanned with OKEN Scanner

Fără a face propriu-zis excepție, *Poemul „Pro Humanitate"* ne apare însă totodată cu însemnele unei realizări sintetizatoare, capitale aș spune, de pe a cărei culme ni se oferă o cuprinzătoare viziune asupra unui întreg parcurs creator.

Este astfel de luat în discuție, în primul rând, problema programatismului, ca o dimensiune fundamentală a gândirii componistice a lui Alexandru Pașcanu. În fapt, aproape că nu există lucrare a sa care să nu-și expliciteze într-un fel mesajul, dacă nu prin text, ca în nenumăratele piese corale, printr-un „program" declarat sau măcar printr-un titlu sugestiv. Se pune întrebarea dacă acest fapt derivă doar din dorința acută de a-și face cât mai limpede inteligibil demersul componistic (comunicativitatea – cu implicarea unei superioare înțelegeri a responsabilității sociale a artei – constituind idealul de o viață al compozitorului) sau și din nevoia de a-i asigura chiar acestuia o anumită bază formală. În ce privește cea de a doua alternativă, înclin să cred că mai degrabă preferința nativă a compozitorului pentru forma liberă de tip improvizatoric, închegată în afara unor apriorisme arhitectonice riguros impuse, și-a spus de fiecare dată cuvântul, „programul" intervenind astfel ca un factor justificativ[2]. Oricum, în analiză adecvarea la un anume program poate fi urmărită numai în linii foarte generale, pe traiectoria unor contraste esențiale de expresie, culoare, atmosferă sau a curbei tensionale. Un lucru este însă cert: compozitorul însuși crede în aceste programe, pe care le redactează cu multă grijă, iar cel legat de *Poemul „Pro Humanitate"* (adevărată profesiune de credință) este neîndoielnic cel mai închegat și mai emoționant, fiind într-adevăr indispensabil înțelegerii lucrării, cel puțin într-o primă fază de abordare. Iat-l:

„La început a fost o simplă roată...
Au urmat două, trei, patru și tot mai multe...

---

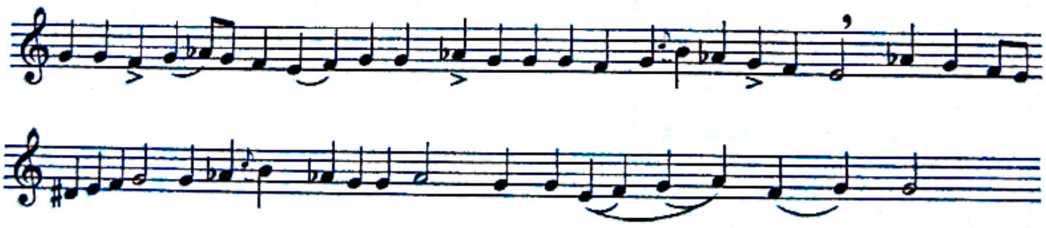
[2] Într-un interviu consemnat la Iași în mai 1986 (invitat fiind la cea de a IX-a ediție a „Festivalului muzicii românești") Alexandru Pașcanu mărturisea: „În ceea ce privește raportul dintre inspirație și intervenția conștientă a gândirii, asta cred eu că variază de la creator la creator. Nu-i un proces-tip. La mine, spre rușinea mea, când încep lucrarea foarte vag știu ce va ieși. Știu ce urmăresc, ce aș vrea să sugerez, ce m-ar putea însufleți... Dar nu-mi pot face planul meticulos cum și-l fac mulți compozitori care într-adevăr au dat capodopere /.../ și cred că păcatul ăsta al meu vine din faptul că de mic am cântat și am improvizat, și-ntâi a fost sunetul și el m-a dus la cel următor..." (subl. n.)

Scanned with OKEN Scanner

Mişcate de om, de animale, de apă şi de vânt, de aburi, de explozii, de electricitate şi de alte forţe, ele s-au asamblat în maşinării din ce în ce mai complicate, pe măsura fără de măsură a iscusinţei omeneşti, spre forţă, viteză, confort şi fericire.
Dar, în acelaşi timp, pe neştiute, s-a dezvoltat şi un proces invers: hipertehnicitatea a devenit un colos, care începe să domine devorator, înfulecând energiile şi resursele naturii şi ale oamenilor, otrăvindu-le aerul, apa, pământul şi viaţa, mărind motivele şi furia războaielor împotriva Omului care i-a dat cândva viaţă.
Omenia (humanitas), care înseamnă şi bunătate, şi dragoste, şi înţelegere, şi dăruire, poate salva existenţa şi sufletul rănit al omenirii.
Ştiu! Noţiunile acestea par tocite de mult, mai degrabă proclamate decât practicate. Şi totuşi cred – trebuie să credem - în superioritatea omului, a cărui inteligenţă nu s-a oprit aici şi care va reuşi să restabilească ordinea cuvenită, pentru a redeveni stăpânul maşinii şi nu sclavul ei...
Şi din această credinţă s-a născut acest poem."

Destul de anevoios de justificat analitic din unghiul logicii pur muzicale, construcţia *Poemului* îşi demonstrează pe deplin eficienţa în audiţie. Este o muzică pe care te simţi îndemnat să o reasculţi, emoţionantă prin neobişnuita încărcătură afectivă şi prin frumuseţea sa cu totul aparte.

Liantul formal al succesiunii mereu schimbate de evenimente sonore îl constituie un cânt bizantin[3], care, îndrăgit de compozitor, a fost inclus şi în canavaua tematică a *Poemului coral „Festum hibernum"*:



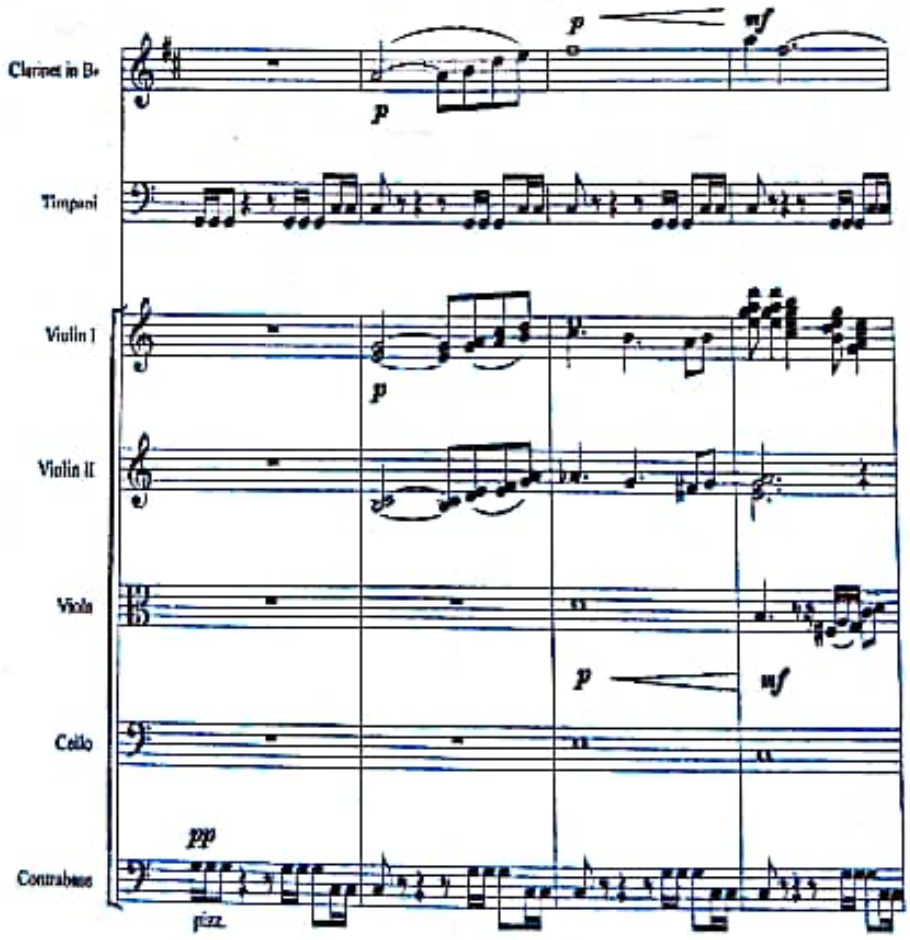
La începutul lucrării, primele sunete ale acestui cânt (căruia i s-ar putea ataşa semnificaţii simbolice: precipitat de ancestrală spiritualitate românească, privire ridicată spre cerul unor credinţe şi speranţe străbune...[4])

---

[3] v. Grigore Panţiru, NOTAŢIA ŞI EHURILE MUZICII BIZANTINE. Bucureşti: Editura Muzicală 1971, p. 215.

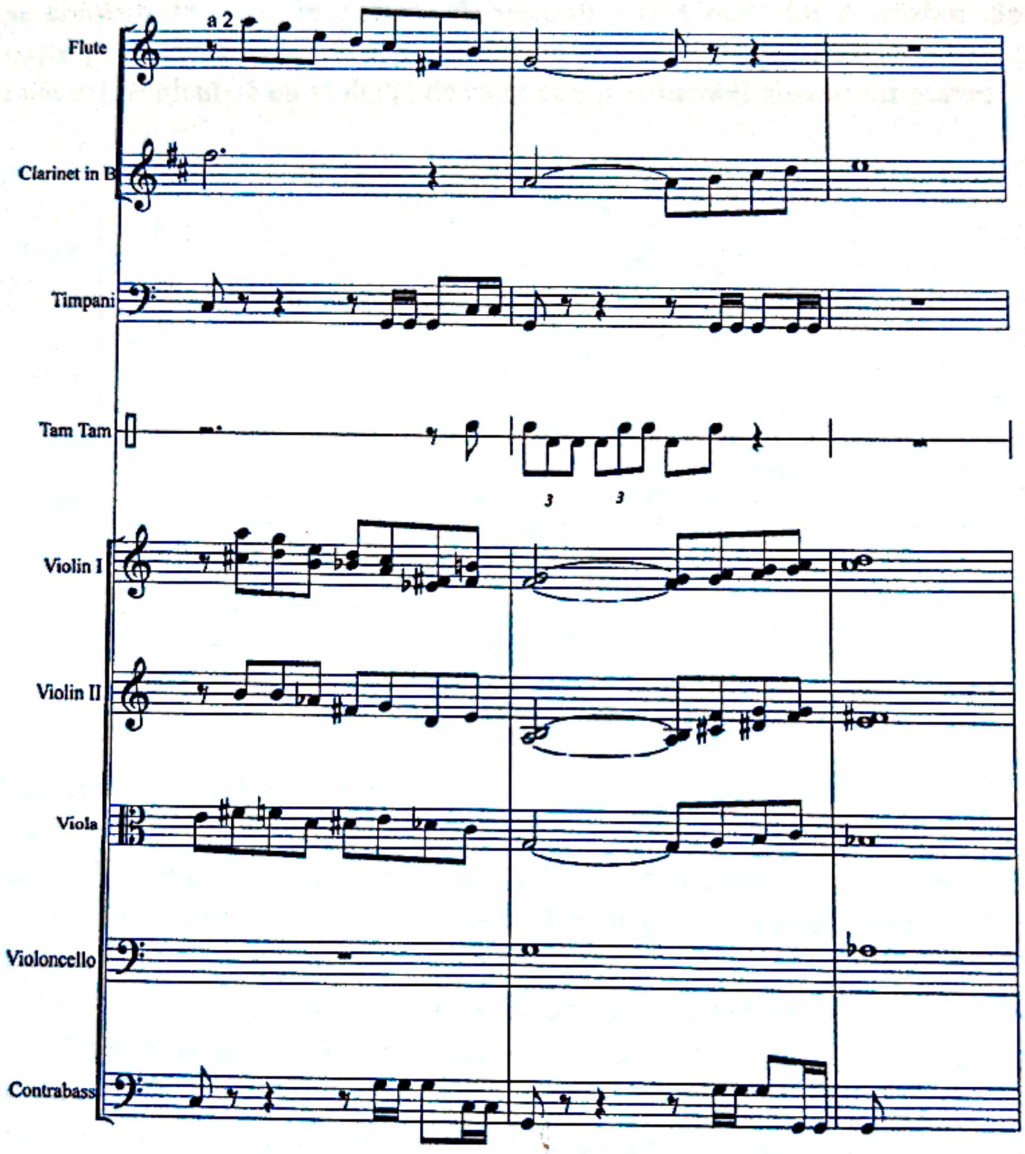
[4] Este mai mult ca sigur că, fără a o mărturisi făţiş (ceea ce în timpul compunerii *Poemului „Pro Humanitate"* nici nu era posibil), opţiunea compozitorului a vizat nu numai muzica ci

se desprinde parcă cu greutate din murmurul grav, abia perceptibil al orchestrei, ca din adâncurile imemoriale ale unui timp mitic. Din acest început, mişcarea se încheagă treptat, prinzând încetul cu încetul putere şi viteză, diversificându-se. Acumularea se realizează atât în plan ritmic, prin supraetajarea treptată, asincronică, a unor concentrate formule ostinate, cât şi timbral şi armonic, din masa orchestrală izbucnind din loc în loc penetrante semnale sonore cu un mai pronunţat relief melodic, care generează noi elanuri cinetice. Întreruptă de un *intermezzo* cantabil (*Moderato affetuoso*) nutrit nostalgic de reminiscenţe ale unor „şlagăre" interbelice, reinterpretate armonic cu măiestria specifică autorului:



şi textul însoţitor al originalului: „Dumnezeu este Domnul şi s-a arătat nouă, bine este cuvântat Cel ce vine întru numele Domnului"

Scanned with OKEN Scanner

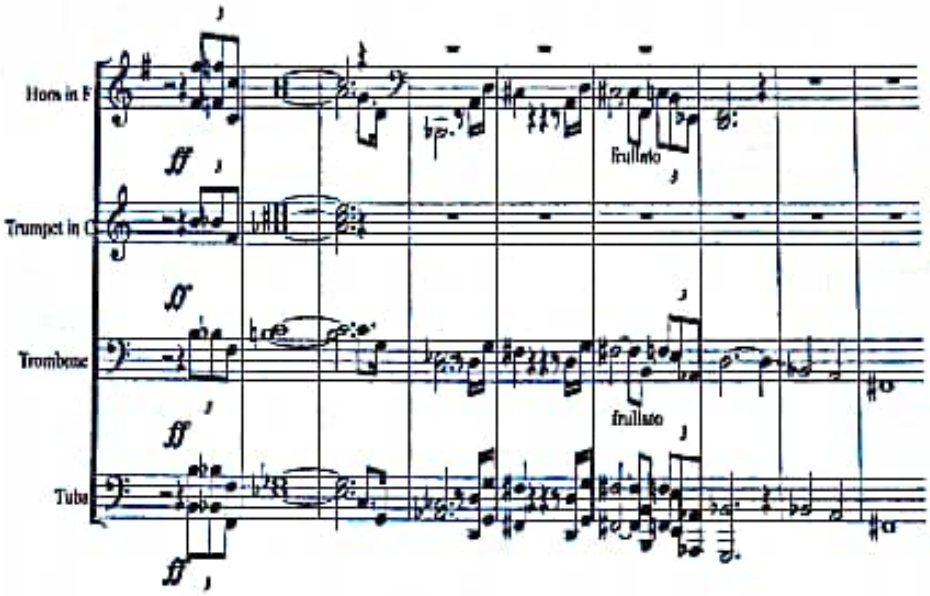


frenezia ritmică redevine stăpână, dar simţim că sentimentul care o animă se degradează treptat. Mişcarea devine parcă din ce în ce mai dezordonată, armoniile se aspresc, izbucniri instrumentale stridente tind parcă să dezarticuleze masa orchestrală, care treptat se răreşte, reducându-se la compartimentul sec al percuţiei.

Miezul dramatic al *Poemului* este concentrat în partea sa centrală (începând cu reperul 15 al partiturii). Iureşul, de data aceasta monoritmic şi

Scanned with OKEN Scanner

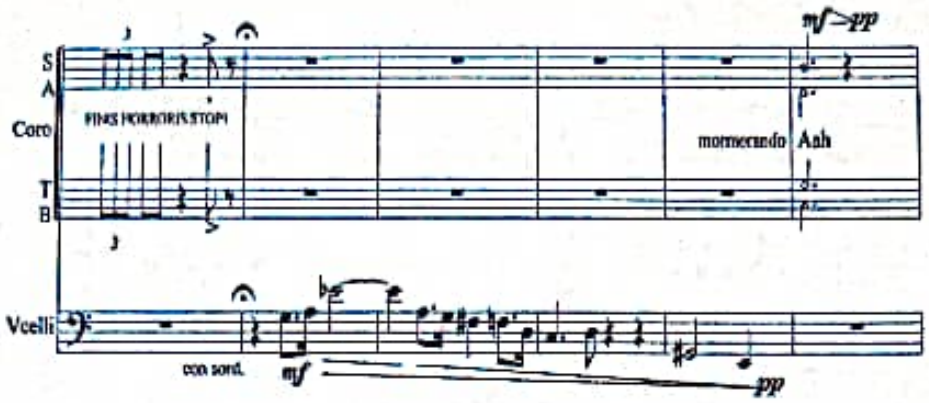
pronunţat dizarmonic al orchestrei, antrenată asemeni unui val devastator, se converteşte brusc în cadenţa de neconfundat a marşului de război. Se naşte pe acest fundal sonor o nouă temă-simbol – a orgoliului, vrajbei şi rătăcirii, vehiculată cu violenţă de către compartimentul alămurilor grave:



Aici compozitorul a avut un moment de fericită inspiraţie, intercalând pe neaşteptate, asemeni unei clipe suspendate în atemporalitate, începutul unui cântec de copii, autocitându-şi cunoscutul *Ah, ce bucurie!* S-ar spune că era nevoie de ţipătul sfâşietor al candorii brutal strivite pentru a se trezi, în sfârşit, reacţia de protest încărcată de oroare a tuturor celor implicaţi, fără s-o ştie, într-un înspăimântător proces de autodistrugere. Aşa se explică introducerea în orchestră tocmai aici a glasului uman în multiplicare corală, pe care compozitorul îl mânuieşte cu o extraordinară putere de sugestie, în ciuda faptului sau poate tocmai pentru că nu foloseşte un text coerent, menţinându-se în sfera vocalizării divers colorate sau a pronunţării unor cuvinte izolate latineşti, cu sensuri limpezite doar în momente de relief, cum ar fi: „satis, suficit" sau „finis horroris, stop!" a căror apăsată pronunţare întrerupe, în sfârşit, asprul motiv războinic.

Muzical şi, implicit, ca atmosferă, din acest moment totul se schimbă. După un scurt recitativ al violoncelelor, ce aminteşte prin gravitatea sentimentului pe cel ce precede tema finalului din beethoveniana Simfonie a IX-a:

Scanned with OKEN Scanner



ca un alt „cânt al păcii" apare din nou tema bizantină inițială, în variantă vocală de această dată, care, incomplet enunțată, se topește într-un *coral* plin de reculegere[5] (vezi exemplul din pagina următoare).

Urmează într-o revărsare de plinătate și frumusețe sonoră mai multe momente vocal-instrumentale sau pur instrumentale, firesc înlănțuite, orga cu amplitudinea vibrațiilor sale împlinind această apoteoză lirică. Sub indicația *Adagio austero*, compozitorul reia apoi cântul bizantin, de data aceasta chiar în forma originară, integrală, eliberată de carura metro-ritmică și însoțită de un *ison*, discreta punctare instrumentală venind parcă să sublinieze solemnitatea hieratic-spiritualizată a unduirii vocale. Este un moment de o simplitate și totodată adâncime expresivă care în audiție aproape că-ți taie respirația[6].

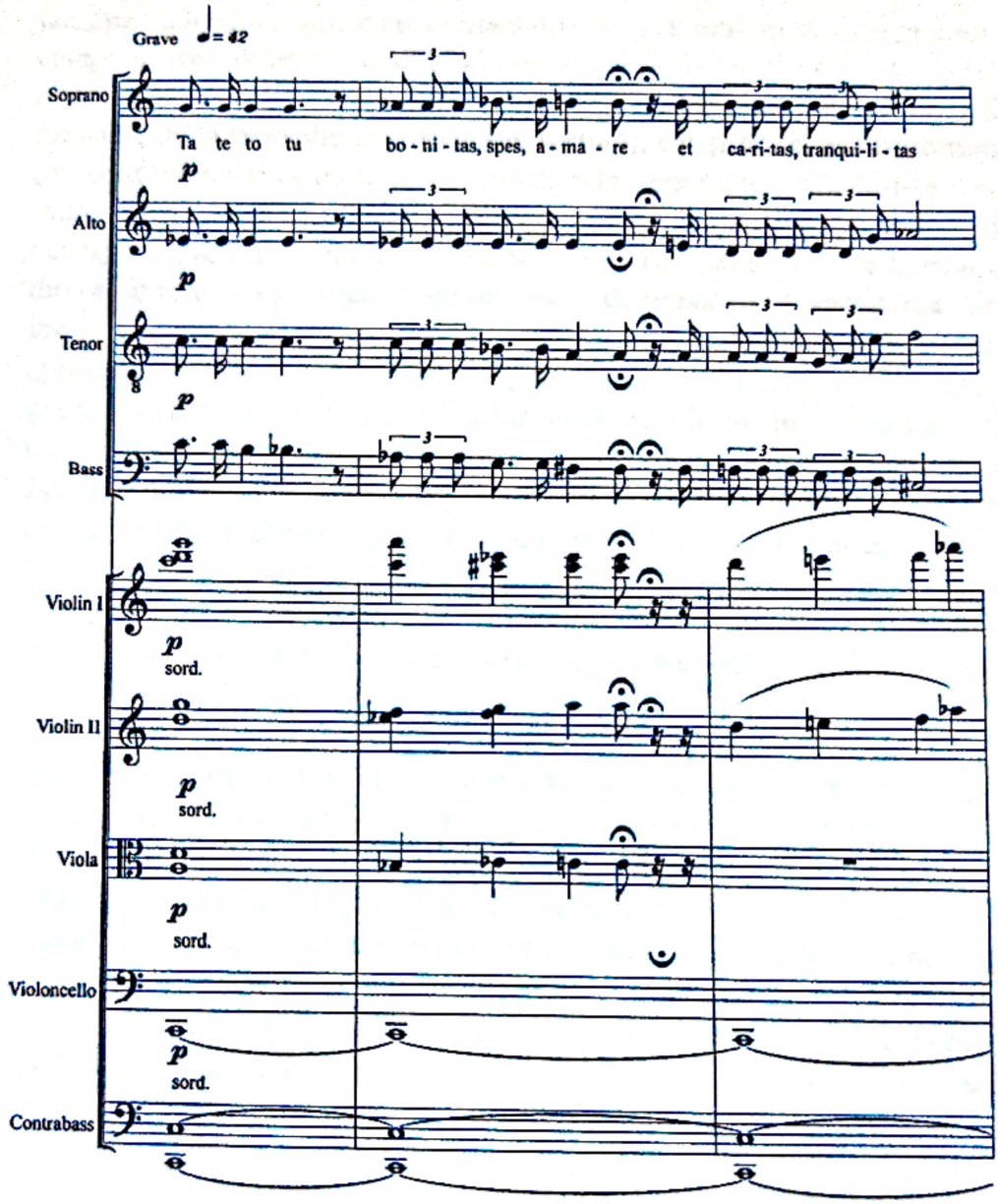
După câteva acorduri grele ale pianului ce amintesc întrucâtva începutul *Poemului*, urmează o nouă etapă de elan ritmic; un ritm însă senin, umanizat prin participarea vocilor și care se revarsă apoi în albia unor sonorități extatice. Readus încă o dată în final, într-o instrumentație delicată, rezolvată în unisonul glasurilor de copii, începutul cântului bizantin pare a deschide o poartă spre lumină și speranță.

---

[5] În fapt, este un „Tatăl nostru" mascat, sugerat nu numai de succesiunea silabică inițială ci și de ritmul quasi recitativic al desfășurării.

[6] Ne putem întreba în ce măsură acest efect ar fi potențat (aici ca și în cazul *corului* mai sus menționat) prin adăugarea textului religios... Oricum, așa cum este gândită dramaturgia *Poemului*, este clar că încărcătura mistică s-a constituit într-un fundal secret, adăugând un plus de semnificație, pe care compozitorul mai mult ca sigur că și-a dorit să-l transmită ascultătorilor.

Scanned with OKEN Scanner



S-a putul reține din această sumară descriere prezența pe parcursul desfășurării lucrării a unor elemente eterogene, într-un colaj *sui generis*, măiestria compozitorului împăcând totul într-o unitate artistică superioară. Astfel, pe lângă varietatea surselor inspiratoare (de la cântarea de strană monodică sau corală la *coralul* organistic sau la muzica de film, estradă sau

Scanned with OKEN Scanner

jazz, pe un fundal ritmic de o similară diversitate), intră în acțiune procedee componistice diferite, conferind discursului muzical o remarcabilă plasticitate, atât sub raportul densității (care traversează o gamă largă de ipostaze, de la monodie la cluster sau textură), cât și al coloritului timbral (orchestrei simfonice mari, cu multiplele sale valențe, adăugându-i-se corul mixt, corul de copii și orga), al modalității de încadrare în timpul de desfășurare, al expresiei (privită și din unghiul reacției senzoriale directe, și din cel al reflexiei ideatice). Este interesant de remarcat că implicarea vocii umane nu-l determină pe compozitor să-și subintituleze lucrarea decât „poem simfonic". Este, într-adevăr, vorba despre o instrumentalizare a glasurilor, chiar o „simfonizare" a lor, anticipată într-o lucrare orchestrală ca *Toccata* sau într-una corală (înglobând totuși și unele instrumente) ca *Festum hibernum*, aceste două partituri oferind și similitudini din punctul de vedere al gradației ritmice (prima) sau sub raportul arhitectonicii de factură improvizatoric-rapsodică (cea de a doua). Armoniile cu nuanțe de jazz precum și imixtiunea unor melodii de largă popularitate sunt și ele prezente în lucrări anterioare ca *Variațiuni pe tema „Chindiei"* sau *Dipticul* pentru orchestră de coarde.

Merită însă a fi menționat în *Poemul „Pro Humanitate"* și aportul unor armonizări cu tentă modală sau vehiculând tensiuni funcționale de rezonanță clasico-romantică, ce reglează nu o dată și raportul de succesiune de la o secțiune la alta. Nu este de omis, de asemenea, relieful emoțional pe care îl dobândesc multe pagini ale *Poemului* prin intermediul unor traiecte melodice proprii, de o deosebită expansivitate, și de la acest nivel putându-se face trimiteri la realizări anterioare: *Balada* pentru clarinet și orchestră, *Nocturnele* pentru diferite instrumente, marile poeme simfonice (*Poemul Carpaților* și *Marea Neagră*), piesa simfonică *In memoriam* etc. Iată deci o sumă de traiecte pe care s-ar putea deplasa o aprofundată prospecțiune stilistică.

Și totuși, ca de fiecare dată în cazul lui Alexandru Pașcanu, în prim plan se impune senzația lucrului în sine (atât de importantă, în fond, în artă și nesubstituibilă prin nici un comentariu, oricât de doct sau măcar bine intenționat), *Poemul „Pro Humanitate"* reușind să se detașeze cu forță de unicat, chiar în perimetrul creației acestuia.

ooooo000ooooo

O lucrare enesciană mai puţin cunoscută: Prima *Sonată pentru pian şi violoncel*[1]

Pe linia strădaniei de aprofundare a creaţiei lui George Enescu, ce marchează cu constanţă muzicologia românească contemporană, prezentul studiu îşi propune detalierea analitică a uneia dintre lucrările sale de tinereţe – *Sonata pentru pian şi violoncel în fa minor* - în scopul relevării unor interesante particularităţi de formă şi structură încă nesemnalate.

După cum se ştie, în ordonarea creaţiei sale lui George Enescu i s-a întâmplat să asocieze sub acelaşi număr de opus lucrări compuse la mare distanţă în timp, criteriul fiind cel al instrumentelor utilizate. Este cazul celor două *Cvartete de coarde op. 22 în Mi bemol major* şi *în Sol major* (terminate în 1921 şi, respectiv, 1951) şi al *Sonatelor pentru pian în fa diez minor* şi *Re major* (datând din 1924 şi 1934); este de asemenea cazul celor două *Sonate pentru pian şi violoncel op. 26*, prima, *în fa minor*, fiind scrisă în 1898 iar a doua, *în Do major*, în 1935.

În asocierea acestora din urmă este implicat şi un criteriu formal, anume alcătuirea din patru părţi de sine stătătoare, contrastante din punct de vedere al caracterului[2]. Stilistic vorbind, ar fi greu de stabilit vreo similitudine, parcurgerea succesivă a acestor două *Sonate* fiind aptă, mai degrabă, să sublinieze fantastica evoluţie a compozitorului de la elaborările de tinereţe, tributare mai mult sau mai puţin universului muzical tradiţional, la compoziţiile deplinei maturităţi, creatoare ale unor lumi sonore inedite, de o incontestabilă originalitate, de un farmec inconfundabil.

---

[1] Publicat în Scrieri muzicologice, 4/1983. Iaşi, Conservatorul „George Enescu". Prezentat la Simpozionul internaţional „George Enescu", septembrie 1985.

[2] În MONOGRAFIA „GEORGE ENESCU" (Bucureşti: Editura Academiei, 1971) se precizează (la p. 227): „Sonata pentru violoncel în fa minor /.../ are patru părţi /.../ cum nu vom mai întâlni decât în cealaltă Sonată de violoncel (subl. n.)". Această remarcă, nu lipsită de ambiguitate, se referă probabil exclusiv la genul „sonatei", întrucât George Enescu, deşi preferă pentru lucrările simfonice şi camerale structurarea din trei secţiuni (11 din cele 28 de lucrări purtând număr de opus, fără a socoti cele două *Rapsodii*), deşi optează uneori pentru grupaje mai aparte ca două părţi (4 lucrări), cinci părţi (1), şase părţi (2) şi chiar zece părţi (1), utilizează formula arhitectonică tetrapartită şi în alte compoziţii decât *Sonatele pentru pian şi violoncel: Octetul de coarde op. 7, Suitele pentru pian op. 3* şi *op. 10, Suita pentru orchestră op. 9, Cvartetele de coarde op. 22, Simfonia de cameră op. 33.*

Scanned with OKEN Scanner

Partitura *primei Sonate pentru pian şi violoncel*[3] poartă câteva date, care o localizează la începutul celui de al 17-lea an de viaţă, penultimul din etapa studiilor pariziene, lucrarea fiind scrisă însă în ţară, la Sinaia. Astfel, după primele două părţi se menţionează 30 octombrie 1898, după partea a treia 3 noiembrie şi după ultima parte 4 noiembrie[4], fiind vorba, deci, de o elaborare foarte rapidă, deloc singulară în acea perioadă de intensă manifestare pe toate planurile devenirii muzicale, în legătură cu care un fost coleg îşi va aminti mai târziu: „Avea în el geniul compoziţiei /.../ era capabil /.../ să realizeze o simfonie sau o sonată în tot atât timp cât altul, considerat dotat, ar fi scris cu greu o melodie"[5]. Într-adevăr, până în acel moment tânărul compozitor scrisese deja numeroase lucrări în genurile cameral, simfonic, vocal-simfonic şi concertant[6], dintre care însă vor fi subsumate cu drastică exigenţă seriei definitive de opusuri doar *Poema română op. 1*, prima *Sonată pentru pian şi vioară în Re major op. 2*, *Suita pentru pian în stil vechi op. 3*, cele *Trei melodii pentru voce şi pian* pe *versuri de Sully Prudhomme şi Jules Lemaître op. 4* şi *Variaţiunile pentru două piane pe o temă originală op. 5*.

În continuarea acestora, *Sonata pentru pian şi violoncel în fa minor* (a cărei primă audiţie a avut loc la Paris, în sala Erard, la 10 februarie 1899, interpreţi fiind George Enescu la pian şi Joseph Salmon la violoncel[7]) va marca însă un pas înainte, atât sub raportul soluţiilor tehnice adoptate cât şi ca substanţă expresivă, plasându-se cu autoritate pe orbita acelor acumulări ce vor face posibil saltul realizat întru definirea propriei individualităţi creatoare prin *Sonata a doua pentru pian şi vioară op. 6* şi, mai ales, prin admirabilul *Octuor în Do major pentru instrumente cu coarde op. 7*. Poate tocmai imediata vecinătate a acestor capodopere a dus la eclipsarea *primei Sonate pentru pian şi violoncel* care, deşi foarte bine scrisă şi rezistând în

---

[3] Am folosit pentru acest studiu una dintre copiile aflate în Biblioteca muzicală a Uniunii Compozitorilor, înregistrată sub numărul 3480.

[4] Datele menţionate contrazic afirmaţia ce se face în MONOGRAFIA „GEORGE ENESCU" op. cit., la p. 227: „manuscrisul poartă data: Sinaia, 2-8 noiembrie 1898". Indiferent de cauzele care au generat-o, această neconcordanţă este lipsită de consecinţe pentru unghiul din care va fi efectuată analiza lucrării, motiv pentru care nu am încercat o elucidare suplimentară.

[5] G. B., *Musique*, în L'Intransigent, Paris, 26 aprilie 1932 (după MONOGRAFIA op. cit., p. 153.

[6] A se vedea aceeaşi MONOGRAFIE: Partea I, *Anii de formare*.

[7] MONOGRAFIA op. cit., p. 226, nota 194.

Scanned with OKEN Scanner

timp prin valoarea sa intrinsecă (fapt de care trebuie să fi fost conştient şi compozitorul din moment ce a asociat-o unui opus târziu), nu a avut o soartă prea norocoasă, rămânând netipărită şi, ca atare, aproape necunoscută[8].

Comentatorii creaţiei enesciene au evidenţiat influenţele romantice, de sorginte preponderent vieneză, care s-ar face simţite în această lucrare[9]. Fără a infirma aceste opinii, am insista în egală măsură asupra unor amprente clasice şi mai ales baroce, evidente atât în concepţia de ansamblu cât şi într-o serie de detalii de scriitură. Ceea ce ni se pare însă mai important este faptul că tânărul muzician încerca o retopire a acestor date tehnice şi de expresie, organic asimilate, într-o formulare deja cert individualizată, măcar ca mod de a gândi construcţia muzicală de la micro- la macrostructură, dacă nu încă din punctul de vedere al substratului etnic[10].

Chiar de la o primă abordare, succesiunea celor patru secţiuni mari ale lucrării face trimitere directă la gândirea arhitectonică clasică, prin forma „sonată" pregnant reliefată a primei părţi, cât şi la ciclul instrumental preclasic, prin elaborarea într-un stil „fugato" a părţilor a doua şi a patra, partea a treia, un „lied" tristrofic, fiind integral străbătută de un învăluitor suflu romantic.

Aprofundarea analitică are însă darul de a evidenţia şi alte aspecte interesante de sinteză formală. Astfel, în dramaturgia primei părţi – *Allegro*

---

[8] Discul scos cu ocazia centenarului naşterii compozitorului reprezintă, în acest sens, un binevenit corectiv (Electrecord, ST-ECE 01801, Dan Grigore – pian, Andrei Csaba – violoncel).

[9] „În plin mediu muzical parizian /.../ Enescu rămâne «marcat» de tot ceea ce Viena îi transmisese în primii săi ani de studii /.../ Un autentic spirit «vienez» străbate într-adevăr paginile lucrării, întruchipat mai cu seamă în melodismul ei seducător, bogat în «referinţe» - evocând pe rând lumea melodiei instrumentale schubertiene sau a dansurilor lui Brahms, a «cântecelor fără cuvinte» sau a recitativului instrumental de moştenire beethoveniano-brahmsiană..." (Clemansa Liliana Firca, comentariu la discul menţionat la nota 8). „Limbajul armonic este tributar stilului romantic şi în special lui Brahms, de care aminteşte şi melodia generoasă, şi scriitura acordică densă a pianului, ca şi participarea consistentă a instrumentului conducător" (MONOGRAFIA, op. cit. p. 230).

[10] „el se dovedeşte stăpân pe toate mijloacele de expresie ale artei sale. Micile stângăcii, nesiguranţa, au dispărut făcând loc unor construcţii solide, bine articulate, armonioase" – se afirmă în MONOGRAFIA „George Enescu", op. cit. p. 227 cu privire la această *Sonată* şi la *Variaţiunile op. 5* terminate în vara aceluiaşi an, precizându-se în continuare: „... ca fond tematic ele fac parte din acele opere în care apartenenţa compozitorului la solul românesc nu se conturează încă".

Scanned with OKEN Scanner

molto moderato – forma „sonată" amintită, edificată pe un tip de opoziție tonală (fa-Reb) ce ne duce cu gândul la specificele „relații de terță" beethoveniene[11], se îmbină cu „variațiunea" prin prezentarea integrală a temei principale în șase ipostaze diferite: primele două (A și A^1) în cadrul expunerii tematice propriu-zise, la începutul Expoziției, a treia (A^2) cu rol de „punte", următoarele (A^3 și A^4) în cea de a doua „fază" a Dezvoltării, după o prealabilă derulare fragmentară (A_v) și ultima în Repriză (A^5). Este implicată totodată posibilitatea unui decupaj bistrofic, prin proporția ce rezultă din modalitatea de eșalonare a alineatelor formei (Expoziția = 143 măsuri, Dezvoltarea + Repriza + Coda = 144 – total 287) sugerându-se tiparul atât de des întâlnit în „suita" Barocului, sugestie întărită prin arcul mare al evoluției tonale (fa-Reb / Reb-fa) și, mai ales, prin evidenta simetrie a intervențiilor tematice, așa cum reiese și din reprezentarea grafică a acestei părți (v. ANEXA 1)[12].

Debutul polifonic al părții a doua – *Allegretto scherzando* în Sib major – nu este altceva decât o severă expoziție de „fugă", pe care însă compozitorul a încadrat-o cu funcție de idee principală tot într-o formă de „sonată", cu Repriză eliptică (prima temă reapărând doar în Coda, într-o unică expunere variată), căreia desfășurarea alertă și prezența pe parcurs a unor insolite bare de repetiție îi conferă și caracteristici de „rondo" (v. ANEXA 2).

Inspirata parte a treia – *Molto andante* în Reb major - îmbină rigoarea unei perfecte simetrii arhitectonice cu caracterul capricios, cu aer de improvizație, al succesiunilor tematice (v. ANEXA 3) în timp ce finalul – *Presto* în Fa major – reia într-o manieră mai complexă încercarea anterioară de a împleti tiparul de „fugă" cu cel de „sonată", ducând-o până în pragul posibilității unei duble interpretări formale. Mai este de remarcat în această parte și prezența unor structuri cu funcțiuni diverse (s^1, s^2 ... etc), care prin unele integrale repetări realizează și un al treilea nivel al arhitectonicii (v. ANEXA 4).

---

[11] v. Vasile Herman, FORMELE MUZICALE ALE CLASICILOR VIENEZI. Cluj: Conservatorul „G. Dima", 1973, p. 140 și urm.

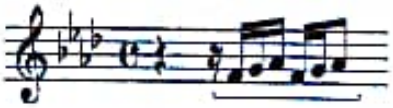
[12] În schematizare s-au folosit următoarele simboluri: A, A^1... B, B^1 – perioade, respectiv teme; a, b... – fraze; α, β, γ, δ – elemente tematice de bază cu valoare ciclică: N^1, N^2 ... – alte elemente auxiliare (formule de acompaniament etc.); I, II, III – faze ale desfășurării discursului în momente de tranziție sau dezvoltare; s^1, s^2... – structuri dezvoltătoare sau episodice.

Scanned with OKEN Scanner

Mărturie palpabilă a unei pronunţate imixtiuni a factorului raţional în gestaţia creatoare[13], aceste ingenioase rezolvări arhitectonice, cu caracter aproape experimental şi care anticipă direct uluitoarea construcţie a *Octetului op. 7*[14], nu sunt atinse nici de cea mai uşoară umbră de convenţionalism sau ostentaţie, discursul muzical păstrându-şi pe toată durata sa o desăvârşită naturaleţe şi prospeţime.

Ansamblul *Sonatei* a fost conceput de tânărul compozitor ciclic, principalele elemente tematice ale primei părţi fiind reluate în celelalte trei cu funcţii formale evident schimbate, dar în variante care, în general, nu le alterează esenţa expresivă. Pregnanţa cu care revin le conferă valoare de adevărate „personaje sonore", care, dincolo de tiparele delimitative, susţin edificiul amplu al lucrării, dându-i o remarcabilă unitate dramaturgică, potenţată în plus şi prin anumite constante intonaţionale, subtil strecurate în configuraţii sonore dintre cele mai diverse, într-o manieră premonitorie pentru gândirea enesciană ulterioară[15].

Primul dintre aceste elemente tematice, pe care l-am notat cu α [16], este un motiv incisiv, construit pe reiterare în două variante ritmice a unei celule tricordale:



α

---

[13] „Enescu mărturiseşte prezenţa conştientă a factorului raţional încă în primele momente creatoare" precizează Romeo Ghircoiaşiu în studiul *Categorii ale creativităţii enesciene* în STUDII ENESCIENE. Bucureşti: Editura Muzicală, 1981, p. 86.

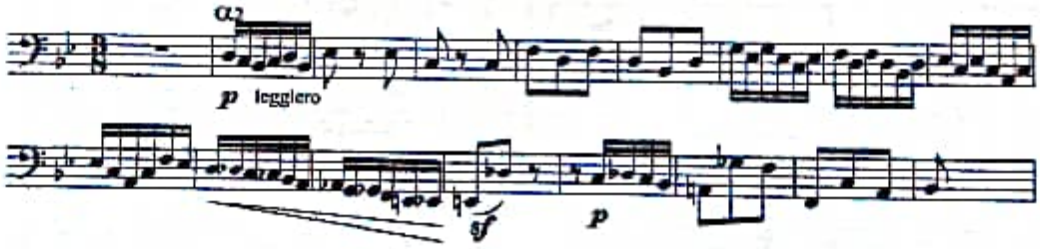
[14] v. Ştefan Niculescu, *Octetul de coarde de George Enescu* în REFLECŢII DESPRE MUZICĂ. Bucureşti: Editura Muzicală 1980, pp. 117-143.

[15] Perfect adecvate ni se par a fi în acest sens observaţiile lui Adrian Raţiu, inserate în studiul *Principiul ciclic la George Enescu* (Studii de muzicologie vol. IV. Bucureşti: Editura muzicală, 1968, p. 205): „Construcţia muzicală ciclică, cu substrat programatic a lui Berlioz şi Liszt, tehnica wagneriană a leitmotivelor şi principiul ciclic al lui Franck au avut o influenţă incontestabilă asupra lui Enescu, în anii de formare a stilului său"... „În prima Sonată pentru violoncel şi pian /.../ el urmăreşte realizarea unităţii pe baza unor celule melodice care circulă pe parcursul întregii lucrări".

[16] Nu am adoptat simbolurile propuse în MONOGRAFIA op. cit. p. 227-230, respectiv a, a', b, c, d (deşi i-am continuat sugestiile analitice) întrucât nu sunt funcţionale în sistemul propriu, mai detaliat, de reprezentare grafică şi codificare.

Scanned with OKEN Scanner

Cântat în *ff* de către ambele instrumente, într-o cvadruplă etajare, acest motiv, cu cele două reluări succesive ale sale, se constituie într-o scurtă dar energică „introducere" cu semnificaţie de „motto" pentru întreaga *Sonată*, pe care o brăzdează efectiv de la un capăt la celălalt, fie în forma originară (chiar în prima parte ca o formulă trepidantă a unui acompaniament ostinat în A^2, în B, B^1 şi „concluzie", atât în Expoziţie cât şi în Repriză sau punctând unele momente din Dezvoltare – prima şi a treia fază - sau Coda; apoi în partea a treia în sensul unei rememorări, dramatice – m. 53 – sau lirice – ultimele măsuri), fie în variante ca α^1 (continuum-ul melodic realizat de violoncel în cadrul primei idei tematice, prin reluări cu caracter permutativ şi apoi variaţional ale celulei tricordice iniţiale, în directa continuare a „introducerii" [17]), α^2 (tema „fugato"-ului părţii a doua, de certă coloratură bachiană, care debutând printr-o inversare a tricordului generator îi valorifică şi o altă latenţă - terţa – continuând procesul evolutiv prin cromatizare şi dilatare intervalică:



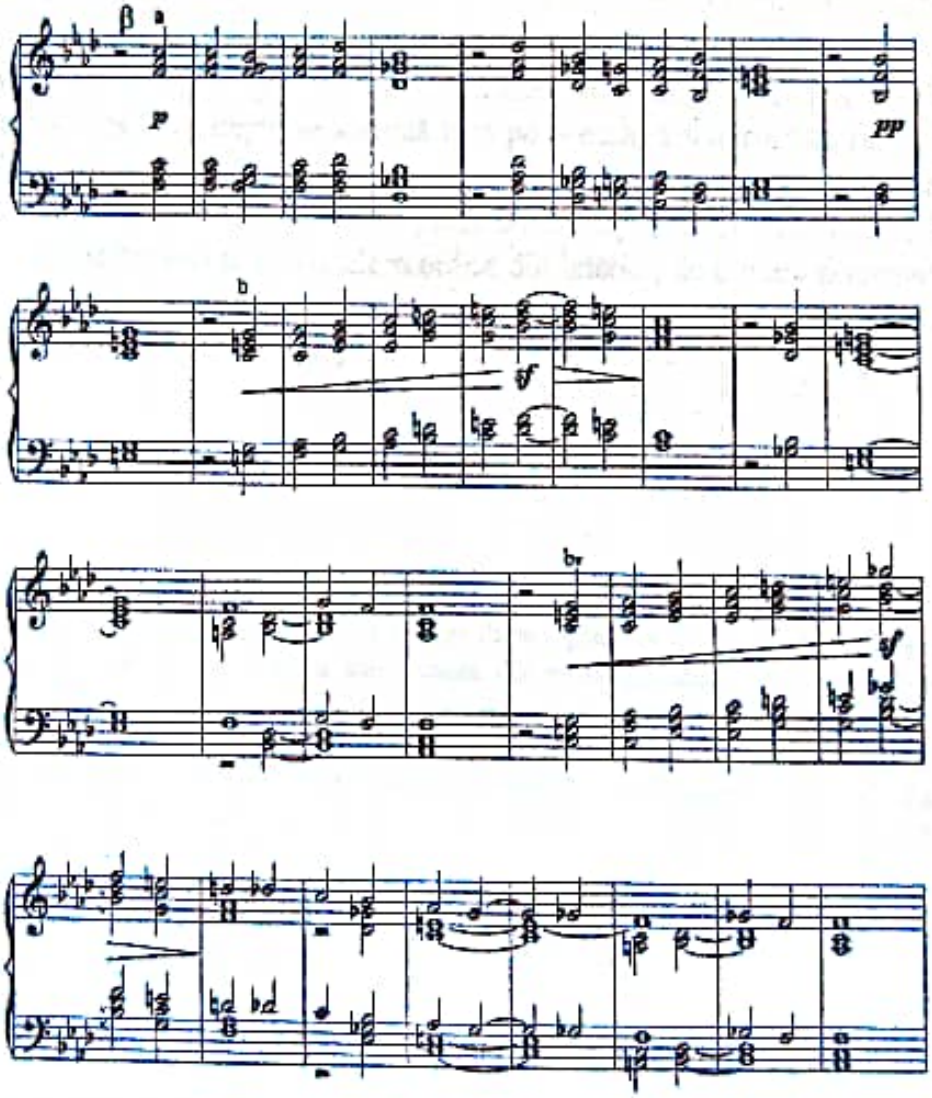
sau, în sfârşit, α^3 (tema de „fugă" din partea a patra, care rotunjeşte final arcul evolutiv printr-o rememorare dezvoltată a ipostazei iniţiale:

Ceea ce dă personalitate inconfundabilă ideii principale a primei părţi a *Sonatei*, în momentul afirmării sale iniţiale, nu este însă evoluţia

[17] Paradigma evoluţiei microcelulare a lui α^1 în A şi A^1, prezentată în ANEXA 5 a) şi b) oferă cheia interpretării şi a altor momente melodice ulterioare (ca de pildă intervenţiile discontinui ale violoncelului în A^3 şi A^4) ilustrând totodată în mod elocvent, chiar dacă într-o formă incipientă, acea latură caracteristică a creativităţii enesciene, sesizată de mulţi comentatori, definită printr-o mare capacitate inventivă exercitată asupra unui minim de mijloace şi având ca rezultat final variaţia continuă din ultimele lucrări.

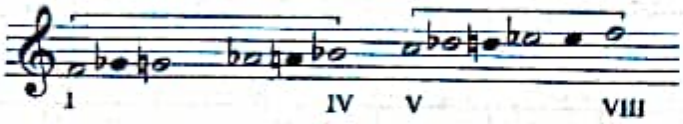
Scanned with OKEN Scanner

violoncelului (α^1) ci *coralul* pianului, pe care acesta îl secondează cu consecvență și care se instituie în cel de al doilea element tematic cu valoare ciclică - β. În fapt, este vorba mai degrabă despre o structură acordică cu aspect de mixtură, menită să dilate vertical într-o manieră aparte o linie melodică de sobră expresivitate, străbătută de un discret parfum modal, pe care armonia rezultantă îl accentuează, îmbogățindu-l și totodată nuanțându-l:



Deși posibil de abordat și din unghiul exclusiv al funcționalității tonale (prin alterări ale unor trepte sau fugitive inflexiuni modulatorii), această armonie permite, într-adevăr, și o viziune analitică mai

cuprinzătoare, tono-modală[18], pornind de la ideea existenței unui mod propriu[19]:



o undecatonie *sui generis* de o perfectă simetrie[20], în cadrul căreia mobilitatea unor trepte se sprijină încă pe o osatură tetracordală rigidă[21]. Pledează pentru această interpretare nu numai cadențele de sfârșit de frază (de remarcat interesanta combinație dintre cadența picardiană și cadențele plagală și frigică) ci și relațiile acordice din interior, de o mare diversitate (dintre care mai bine de o treime sunt plagale – 16 din 48 – strecurându-se totodată și o relație de triton)[22]:

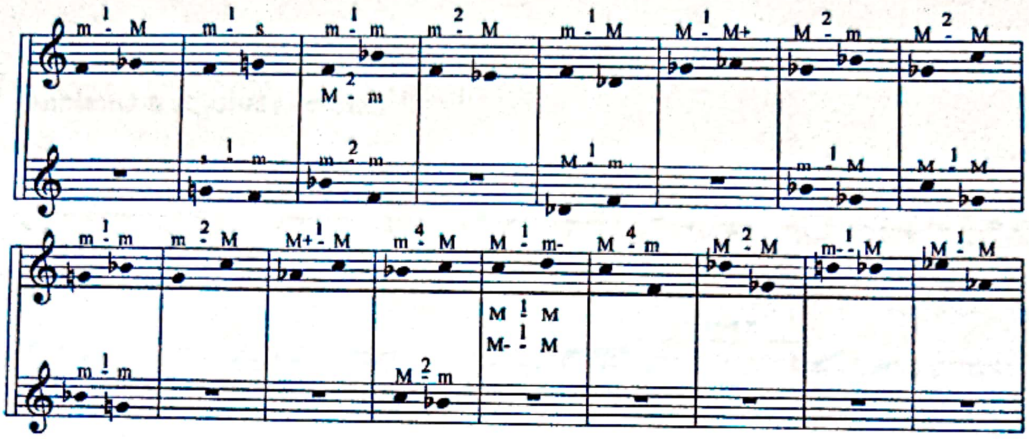
[18] „... în lucrările de tinerețe ale lui George Enescu gândirea modală se infiltra treptat câștigând teren la câte una din dimensiunile discursului muzical..." (Gheorghe Firca, *Conceptul modal în muzica lui George Enescu* în Studii de muzicologie vol IV. București: Editura Muzicală 1968, p. 228).

[19] „el tinde de pe acum înspre moduri proprii" – afirmă Romeo Ghircoiașiu, cu referire însă la op. 6 și 7 (*Considerații asupra periodizării operei lui George Enescu* în STUDII ENESCIENE op. cit., p. 19).

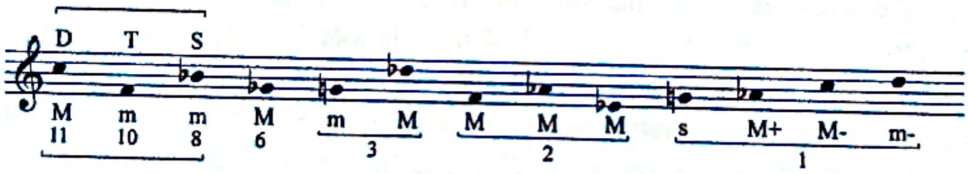
[20] Interesant este faptul că din înșiruirea sunetelor pe care se construiesc efectiv acorduri reiese un alt mod, în egală măsură simetric:

[21] „un alt unghi din care Enescu realizează legături intime cu sistemul modal este o anume mobilitate a treptelor produsă în funcție de atractivitatea unor trepte stabile..." (Gh. Firca, studiul cit., p. 226).

[22] Am folosit următoarele simboluri: M = acord major; m = acord minor; s = acord de septimă; M^+ = acord mărit; M^- = acord major cu cvintă micșorată; m^- = acord micșorat.



şi, mai ales, faptul că treptele alterate sunt folosite ca substitute şi nu ca simple cromatizări ale celor naturale[23]. Trebuie totuşi menţionat că, în pofida acestor aspecte, echilibrul tonal este păstrat prin prezenţa majoritară a celor trei trepte principale:



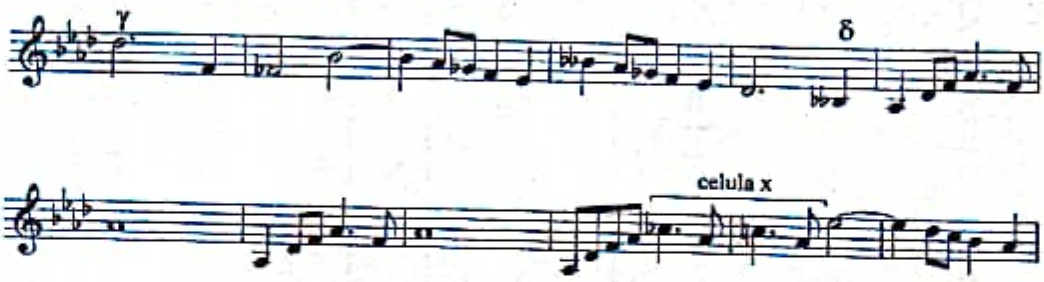
Definit în egală măsură prin configuraţia armonică, profilul melodic şi structura motivică şi frazeologică, β investeşte în economia lucrării o importanţă egală cu a lui α, prezenţa sa evidenţiindu-se însă mai cu seamă la nivelele mari ale formei (variantele lui A în prima parte, „concluzia" Expoziţiei şi Dezvoltarea-Episod în partea a doua, secţiunea C şi Coda în partea a treia, faza a treia a Dezvoltării şi Coda apoteotică din ultima parte), fără a fi excluse unele infiltrări la alte nivele, ţinând fie de rădăcina tricordală a melodiei (comună cu α), fie de aspectul de mixtură ce se face simţit, de pildă, în pararelismele de terţă ce abundă în partea a doua sau în formulele de acompaniament din partea a treia.

Integrate în volutele generoase ale temei B în Re bemol major a părţii întâia (temă în care sesizăm o evidentă pendulare major-minor

[23] v. ANEXA 5 c).

Scanned with OKEN Scanner

precum şi surprinzătoarea prezenţă a „celulei x" ce va deveni în timp o emblemă a stilului enescian[24]):



celelalte două elemente cu valoare ciclică - γ şi δ - vor avea o participare şi mai particularizată: γ într-o reluare *ad litteram* în partea a treia, la pragul dintre strofele a II-a şi a III-a, dar aducându-şi aportul prin intervalica sa (sexta în speţă) şi la edificarea temei iniţiale a aceleiaşi părţi, într-o sintetică îmbinare cu o celulă tricordală; δ reluat în părţile a doua, a treia şi a patra în trei variante ritmice, ultimele două tinzând spre o similară sinteză intonaţională. Judecând global şi ţinând cont şi de toate suprapunerile ce se aglomerează la un moment dat pe parcurs (aşa cum reiese şi din schemele anexate), foarte puţine elemente noi mai intervin pe parcurs, acestea neţinând însă de latura substanţială a muzicii ci de cea auxiliară, ornamentală.

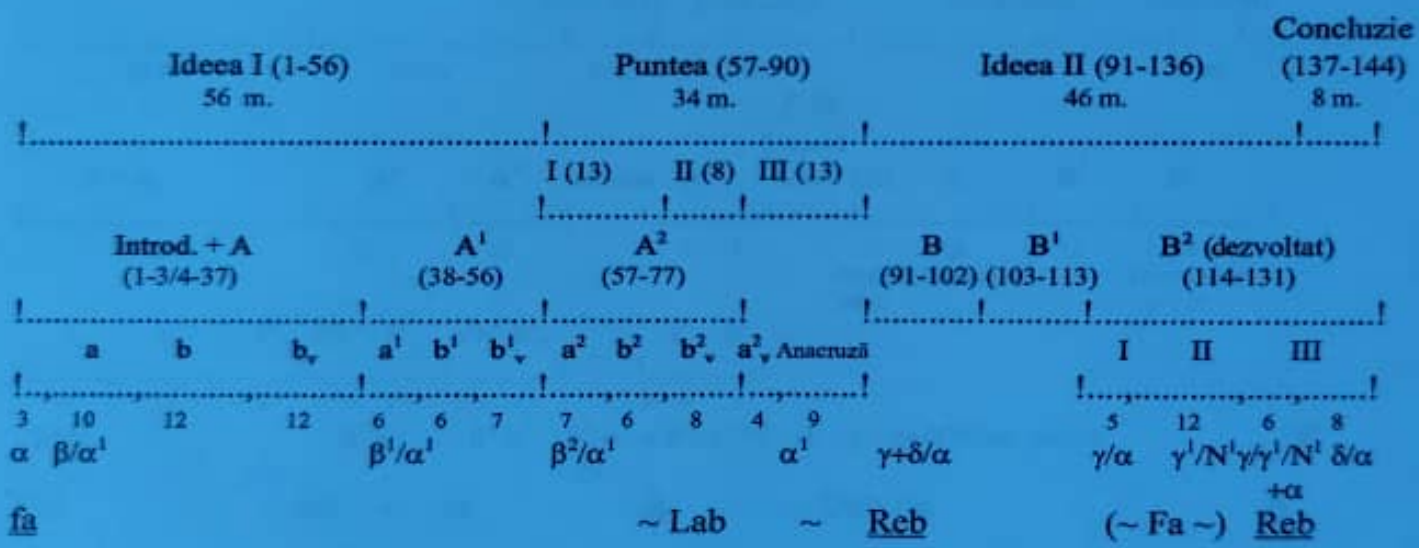
Remarcabil de închegată din punct de vedere conceptional, viguroasă, sinceră şi inspirată sub raportul selectării şi modelării concrete a materialului sonor, *Sonata în fa minor pentru pian şi violoncel op. 26 nr. 1* de George Enescu are suficiente calităţi pentru a-şi cuceri şi în prezent interpreţii şi auditorii, oferind totodată şi teoreticienilor creaţiei enesciene suficiente date de tehnică şi stil demne de un real interes.

ooooo OOO ooooo

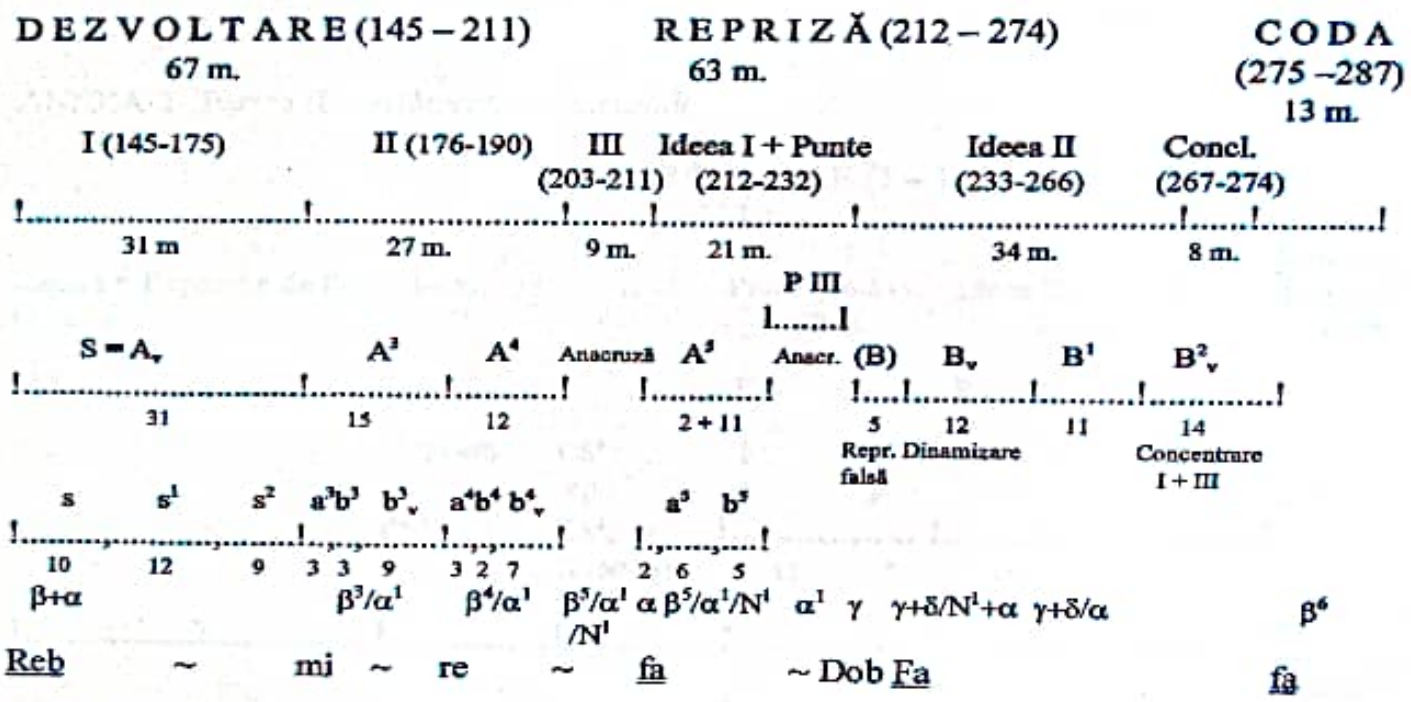
[24] Ştefan Niculescu, *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu* în REFLECŢII DESPRE MUZICĂ op. cit., pp. 95-101.

ANEXA 1 Partea I – *Allegro molto moderato*

EXPOZIŢIE (1 – 144)
144 m.



ANEXA 1 (continuare)



NOTĂ

Pentru simplificare, în delimitarea schematică a alineatelor formale nu s-au indicat momentele de interferență, respectiv „cadențele intruse".

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA 2 Partea II – *Allegretto scherzando*

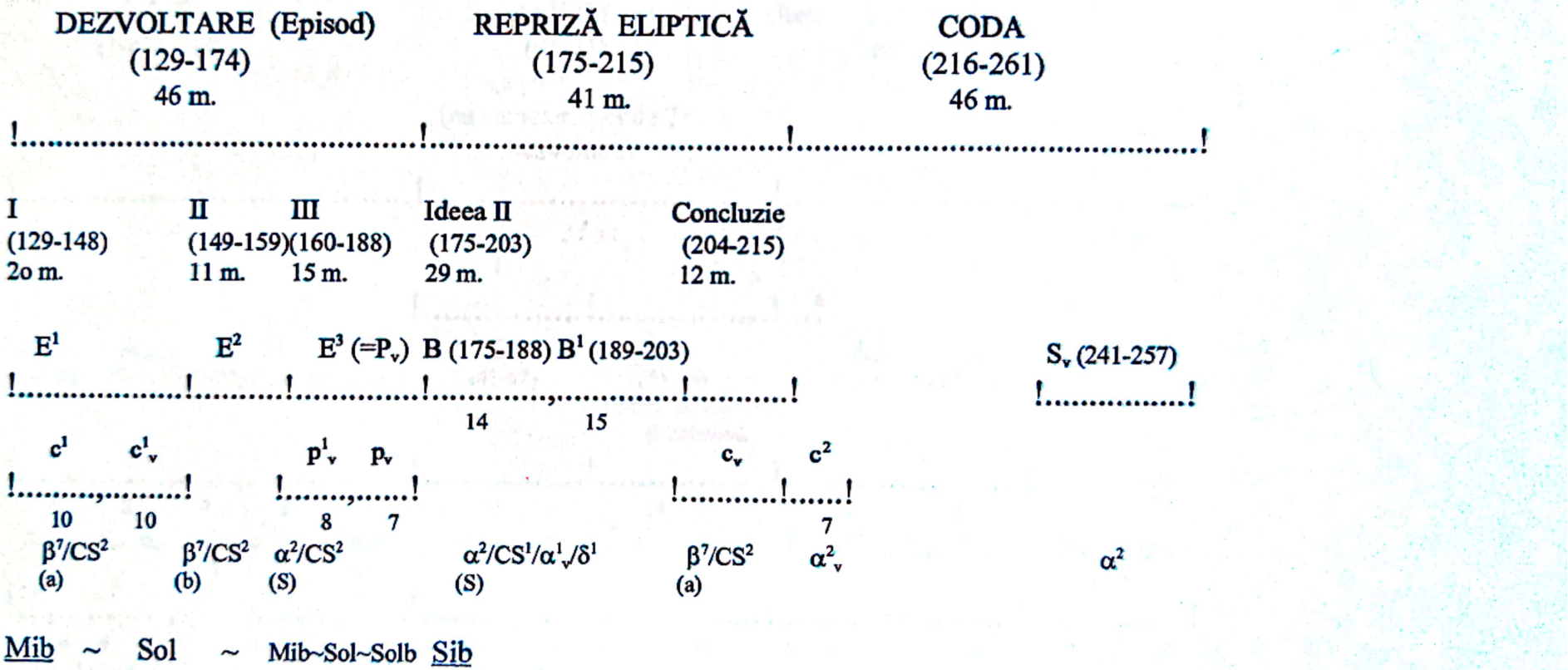
EXPOZIȚIE (1 – 128)
128 m.

Ideea I = Expoziție de Fugă (1-65) 65 m.				Punte (66-84) 19 m.		Ideea II (85-113) 29 m.		Concluzie (114-128) 15 m.
(A)				P		B (85-98)	B¹(99-113)	
		S (34-49)	CS¹	I	II			
	R (18-33)	CS¹	cp.	p	p¹			c
S (2-17)	CS¹	CS²	CS²ᵥ	!	!	!	!	!
			R (50-65)	12	7	14	15	
!!	!	!	!	!	!	!	!	!
α²				α²/CS¹/α¹ᵥ (S)	α²/CS¹ (S)	α²/CS¹/α¹ᵥ/δ¹ (S)		β⁷/CS² (a)
Sib	Fa	Sib	Fa		~ Reb			

Scanned with OKEN Scanner

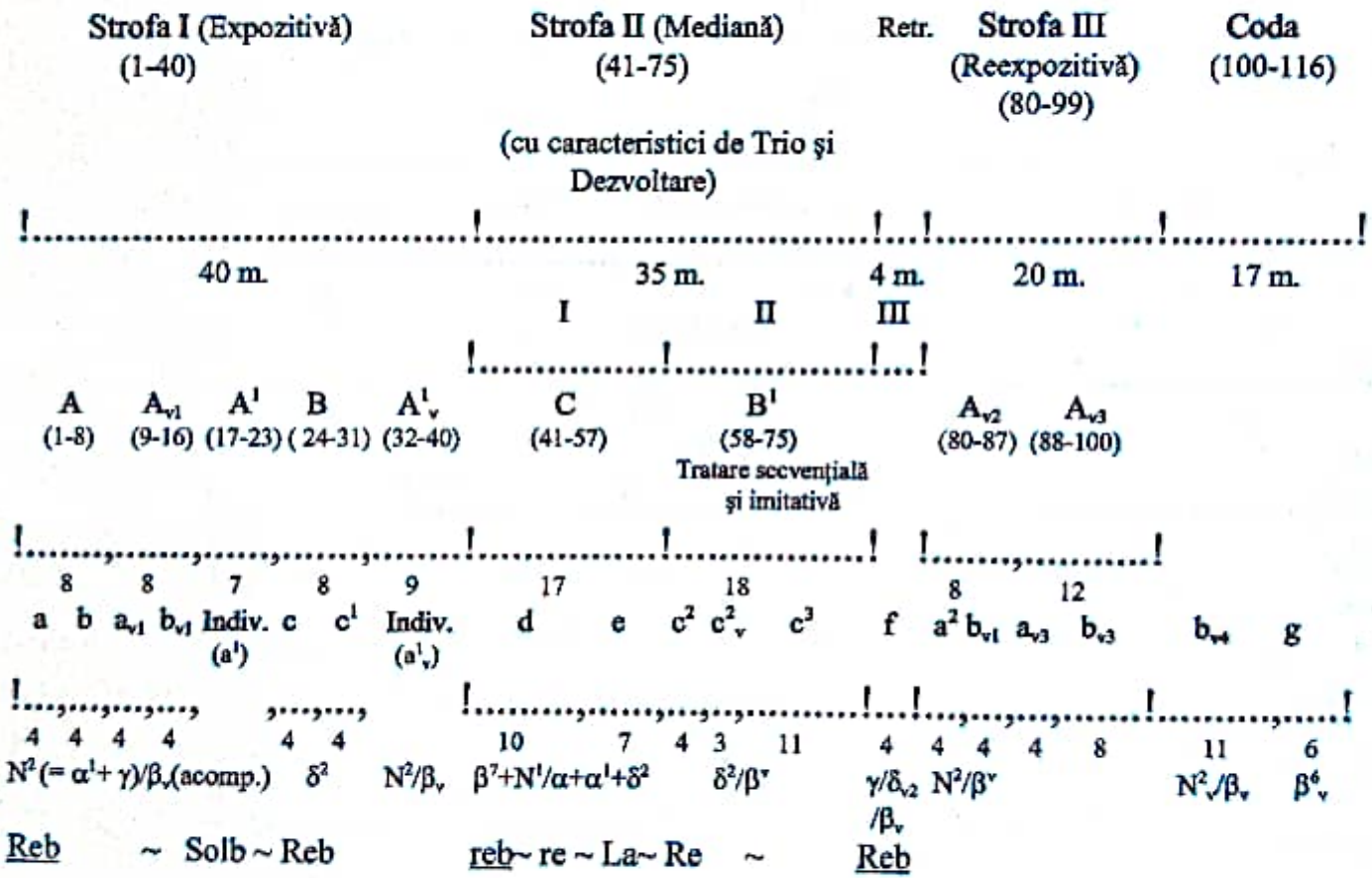
Scanned with OKEN Scanner

ANEXA 2 (continuare)

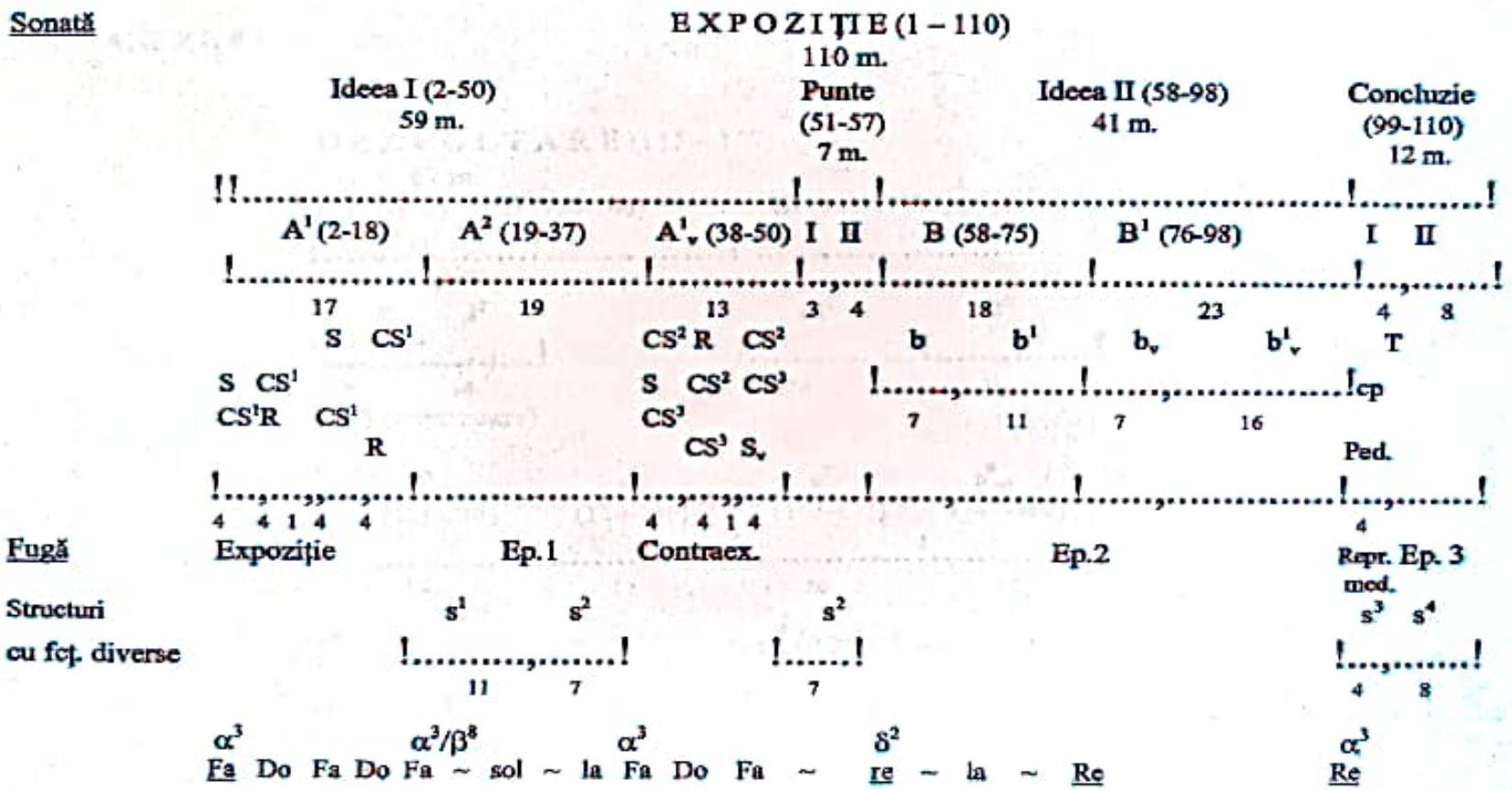


Scanned with OKEN Scanner

ANEXA 3 Partea III – *Molto Andante*



ANEXA 4 Partea IV – *Presto*



ANEXA 4 (continuare)

DEZVOLTARE (111 – 177)

67 m.

I (111-129) II (130-146) III (147-177)

19 17 31

I^1 I^2 III^1 III^2

9 10 16 15

Ep. 3 (continuare)

s^5 (111-129) s^6 (130-146) s^7 (163-177) s^7_{v1} (147-162)

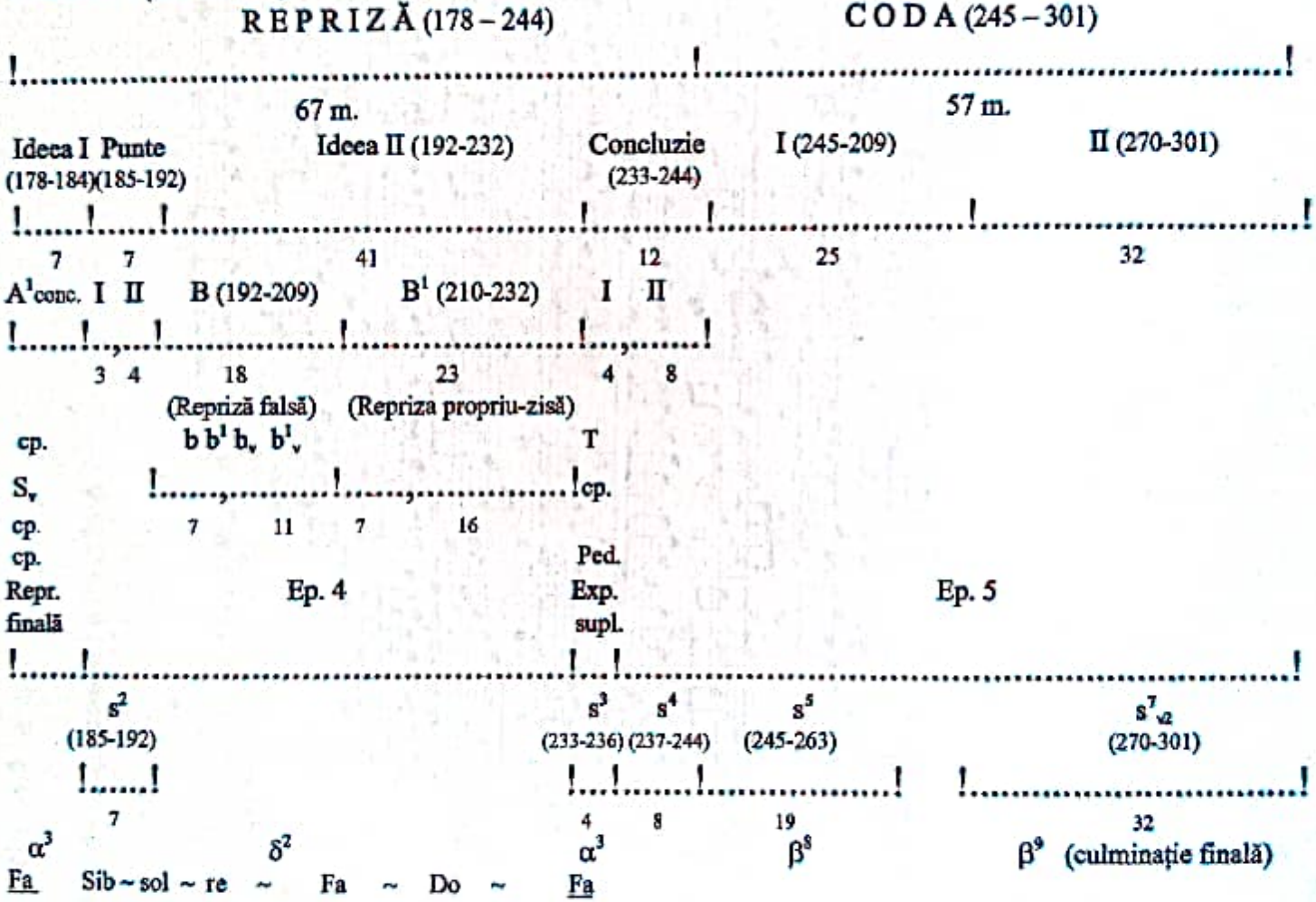
19 17 16 15

β^8 β^9 (o primă culminație)

Re ~ Fa ~ Mib~mib~Sib ~ Re ~ Fa

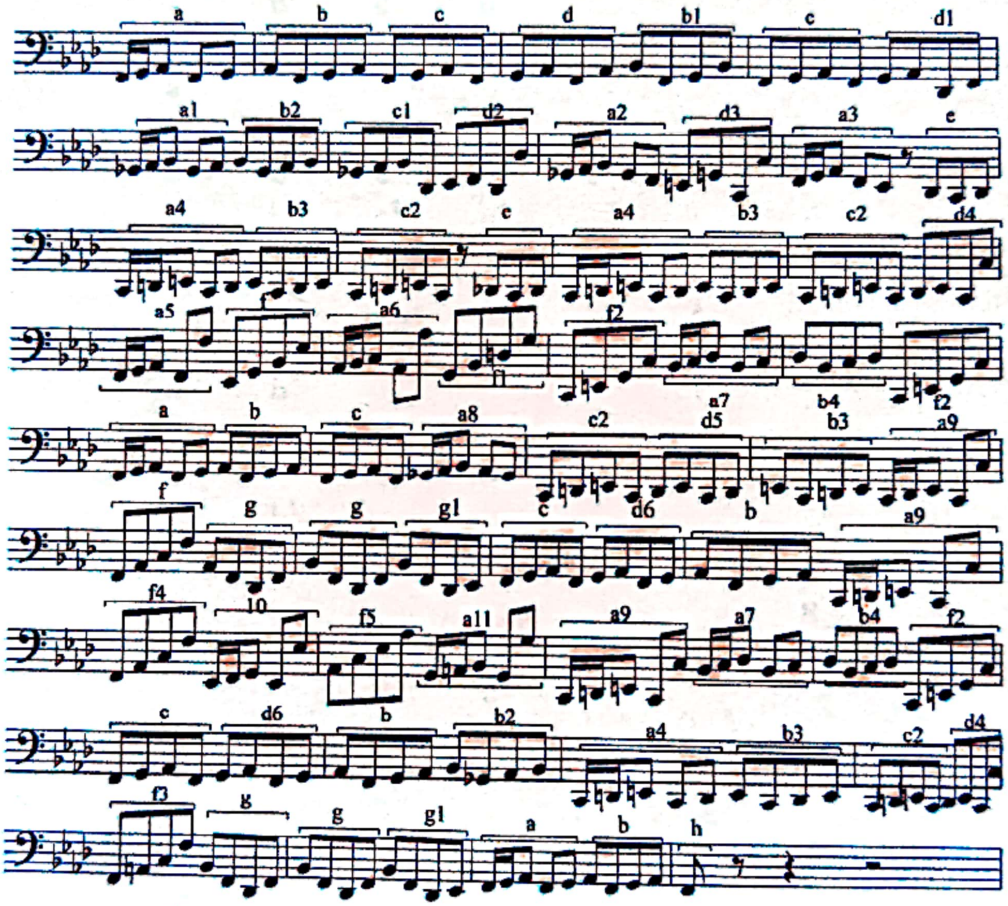
Scanned with OKEN Scanner

ANEXA 4 (continuare)



ANEXA 5

a) Evoluția celulară a lui α în A

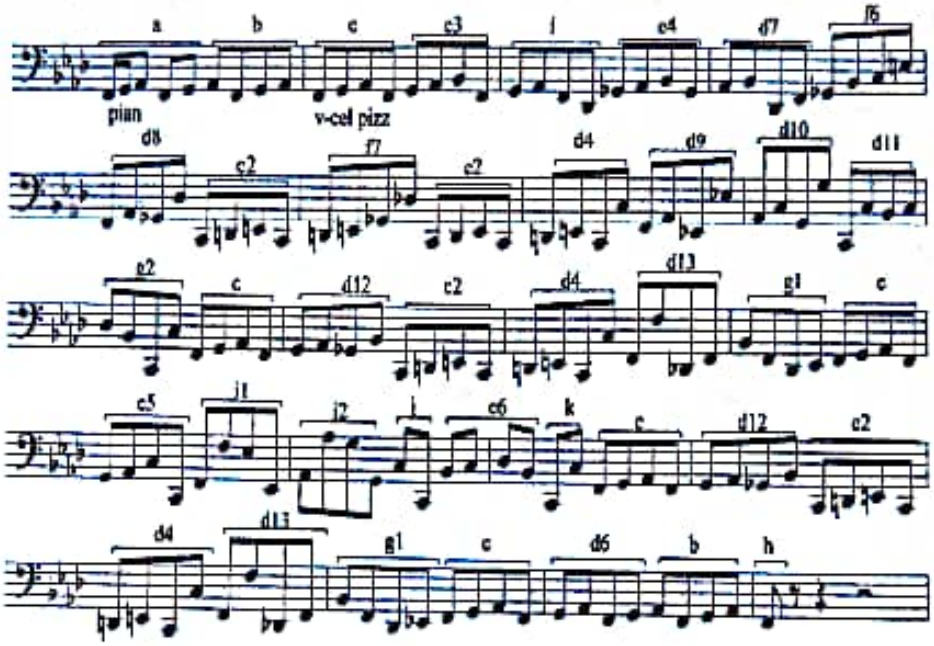


Scanned with OKEN Scanner

Într-o reprezentare sintetică paradigmatică această evoluție celulară se prezintă astfel:

a	b	c	d				
	b^1	c	d^1				
a^1	b^2	c^1	d^2				
a^2			d^3				
a^3				e			
a^4	b^3	c^2		e			
a^4	b^3	c^2	d^4				
a^5					f		
a^6					f^1		
					f^2		
a^7	b^4				f^2		
a	b	c					
a^8		c^2	d^5				
	b^3						
a^9					f^3	g	
						g	
						g^1	
		c	d^6				
	b						
a^9					f^4		
a^{10}					f^5		
a^{11}							
a^9							
a^7	b^4				f^2		
		c	d^6				
	b						
	b^2						
a^4	b^3	c^2	d^4		f^3	g	
						g	
						g^1	
a	b						h

b) Evoluția celulară a lui α în A^1:



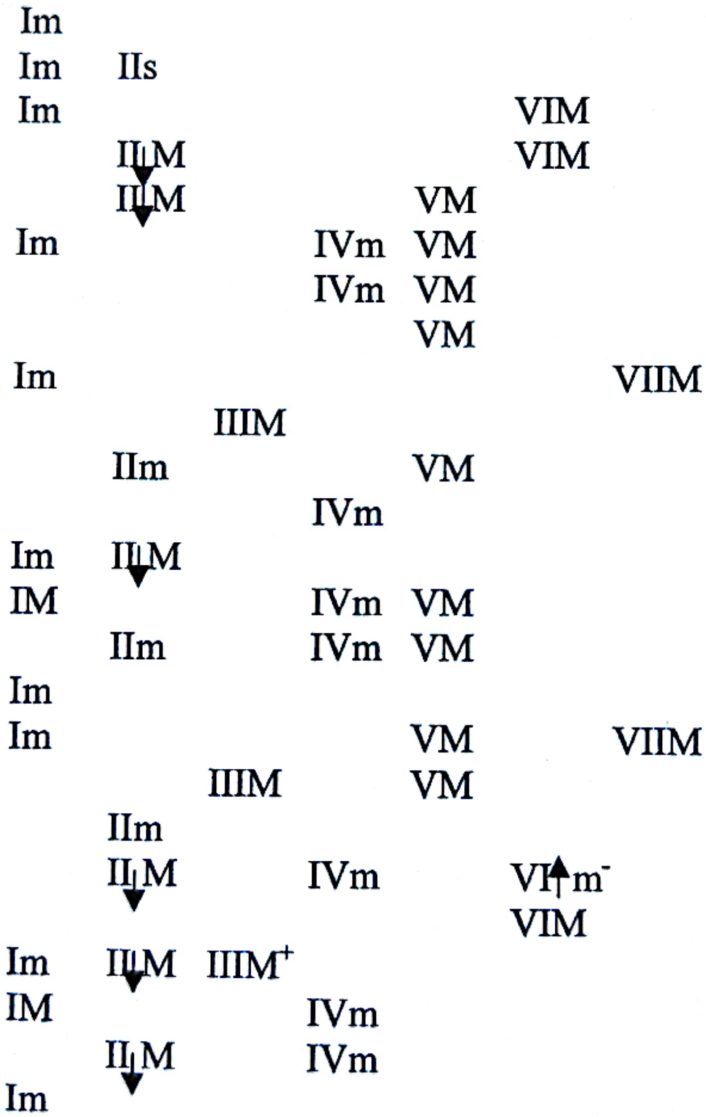
Scanned with OKEN Scanner

Iată şi aici reprezentarea sintetică:

a b c
c^3 i
c^4 d^7 f^6
d^8
c^2 f^7
c^2 d^4
d^9
d^{10}
d^{11}
g^2
c d^{12}
c^2 d^4
d^{13} g^1
c
c^5 i^1
i^2 j
c^6
k
c d^{12}
c^2 d^4
d^{13} g^1
c d^6
b h

Scanned with OKEN Scanner

c) Paradigma succesiunilor armonice din β (A)



Scanned with OKEN Scanner